

LA MUSIQUE A L'ÉGLISE

PAR M. J. D'ORTIGUE

PHILOSOPHIE, HISTOIRE

CRITIQUE ET LITTÉRATURE

MUSICALES.

PARIS

LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Ce, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS.



LA MUSIQUE A L'ÉGLISE

Paris. — Imprimerie de P.-A. Bourdier et Cie, rue Mazarine, 30.

LA

MUSIQUE

A L'ÉGLISE

PAR

M. JOSEPH D'ORTIGUE

— Il est bon que la messe soit autrement chantée que l'opéra. Nous ne parlons ici qu'au nom du goût et des convenances de l'art, ce qui n'exclut pas la piété, car la piété dans cette question ne saurait rester indifférente.

M L. VITET, *de l'Académie française.*

PARIS
LIBRAIRIE ACADÉMIQUE
DIDIER ET C[e], LIBRAIRES-ÉDITEURS
QUAI DES AUGUSTINS, 35.

—

1861

A MONSIEUR

L'ABBÉ VICTOR PELLETIER

Chanoine de l'église d'Orléans

PRÉSIDENT DU CONGRÈS

POUR LA RESTAURATION DU PLAIN-CHANT

ET DE LA

MUSIQUE D'ÉGLISE

PRÉFACE

Il y avait, en Espagne, à la cour de Philippe IV et de Charles II, un prêtre compositeur fort admiré dans le genre sacré et dans le genre profane, car il écrivait à la fois pour l'église et pour le théâtre. Il se nommait Duson. Un jour, Duson conduisait à la chapelle du roi l'exécution d'une de ses œuvres. L'exécution allait mal, si mal que Charles II finit par s'en apercevoir. Il manda Duson et lui dit : — Duson, comment se fait-il, toi qui es prêtre, que les compositions que tu écris pour le théâtre réussissent mieux que celles que tu écris pour l'église ? — Sire, répondit Duson, c'est qu'à l'église c'est moi qui bats la mesure, tandis qu'au théâtre c'est le diable.

Cette anecdote, que nous prendrions volontiers pour un apologue inventé à plaisir, si nous avions quelque raison d'en contester l'authenticité, nous a été rapportée par M. Adrien de La Fage, dans la *Gazette musicale* du 16 juin 1861. Elle nous a paru, comme dit l'auteur de *Gil-Blas*, « pleine d'instructions morales, »

et nous croyons qu'elle exprime parfaitement la pensée qui a présidé à notre recueil.

Quelques mots maintenant sur la composition du présent volume.

C'est un volume, en effet, et non pas un livre. C'est un choix d'articles relatifs au plain-chant et à la musique d'église, publiés dans les journaux et les revues, depuis environ vingt-cinq ans. Ces articles, écrits souvent à de longs intervalles les uns des autres, disséminés çà et là dans des feuilles fort différentes entre elles de tendance et d'esprit, et s'adressant à diverses classes de lecteurs; soumis, en outre, à une révision complète, quelques-uns même à une refonte sévère, ces articles pourront être, ainsi réunis, considérés comme voyant le jour pour la première fois. Tel est ce volume. Si les matériaux en sont vieux, l'ensemble pourra présenter quelque nouveauté.

Je ne justifie pas cette méthode de faire un livre. Seulement, comme elle est acceptée, je l'accepte. Au besoin, pour lever mes scrupules, je n'aurais qu'à jeter les yeux sur un article que m'apporte le *Journal des Débats* du 18 juillet 1861, où, à propos d'un recueil de voyages et de fragments sur les beaux-arts d'un célèbre archéologue, M. Charles Lenormant, dont la mort inopinée a contristé tous les hommes de science et de foi, M. J. J. Ampère s'est exprimé ainsi : « Tel article, écrit il y a quelques années, est curieux comme renseignement sur le passé qui pour nous a commencé hier. Et puis, la variété est bien quelque chose, surtout



quand il s'y joint une véritable unité de vues et de sentiments, quand on retrouve dans des publications successives les phases d'une même pensée et les directions diverses d'un même esprit. »

Nous n'en demandons pas davantage. Peu s'en faut, comme on le voit, qu'un volume ainsi composé ne soit un livre; un livre, il est vrai, dont les chapitres ne se suivent pas; ou, si l'on veut, un livre dont les chapitres se suivent et ne s'enchaînent pas. Et si, par malheur, il arrive que ces chapitres se suivent et se ressemblent, quoique ne s'enchaînant pas, à cause de l'inconvénient inévitable des redites (je parle pour celui-ci), des critiques bienveillants insinueront que des articles écrits sur des sujets divers et à diverses époques, mais inspirés par la même pensée, émanant de la même doctrine, s'éclairent mutuellement et se fortifient les uns les autres. Ils iront même jusqu'à faire valoir que, dans un temps où le nombre des lecteurs s'accroît en proportion de ce qu'on lit moins, c'est un avantage réel de leur présenter un volume dont chaque article, se rapportant à un sujet déterminé, peut être lu séparément, tandis que dans un livre régulièrement écrit, où une matière est traitée selon son étendue, la lecture d'un chapitre entraîne celle de plusieurs autres chapitres.

Nous voilà donc rassurés sur l'inconvénient des redites. Mais que dirons-nous si nous en venons à l'inconvénient plus grave, et non moins inévitable, de certaines divergences qu'on peut remarquer entre tels

et tels articles? divergences qui tiennent, soit à ce que ces morceaux ont été écrits, les uns à une date, les autres à une date postérieure; soit aux modifications et aux amendements que le temps et l'expérience ont apportés insensiblement dans les jugements de l'auteur. Sur ce point, je me sens à l'aise et comme justifié, grâce à l'observation suivante due à un rare et brillant esprit, à un de nos maîtres en littérature : « Si dans une vie un peu longue, dit M. Armand de Pontmartin, il n'était pas permis à la maturité de revenir sur les illusions et les exagérations de la jeunesse, si l'on était contraint à cinquante ans de dire de chaque homme et de chaque chose ce que l'on en a dit à vingt-cinq, la carrière des lettres deviendrait tout simplement impossible. Celui de tous les métiers qui a le plus besoin de liberté, d'air et d'espace, ressemblerait à une geôle où l'écrivain serait rivé aux souvenirs de ses débuts comme un captif à sa chaîne[1]. »

Voilà qui est dit. Je ne me charge donc pas de faire concorder de tout point des jugements, des opinions, des manières de voir qui peuvent se rencontrer dans les pages qui suivent. Ceux qui pensent comme moi sur le plain-chant, la liturgie et la musique, sauront bien ramener à un point commun tous ces fils échappés d'un même écheveau; et quant à ceux qui ne pensent ni ne sentent comme moi, je leur abandonne bien volontiers mes phrases à éplucher en leur

[1] *Les Semaines littéraires*. Michel Lévy. 1861. Page 234.

laissant toute liberté de relever les divergences dont il a été parlé plus haut, et même, si le cœur leur en dit, de les transformer en contradictions. Ces messieurs auront beau jeu en ce qui touche l'accompagnement du plain-chant, sujet sur lequel j'ai professé deux opinions différentes, mais, heureusement pour moi, il se trouve que j'en ai prévenu.

Ce qu'aucun contradicteur ne m'enlèvera, je l'espère, c'est la satisfaction de pouvoir dire que ce volume, tel qu'il est, qui aurait pu être plus étendu et qui l'est trop peut-être, malgré le nombre d'articles que je m'applaudis d'avoir éliminés, découle dans toutes ses parties d'une doctrine une, vraie, complète, solidement liée dans tout son ensemble, qui rend raison des divers phénomènes de l'art, de ses bases constitutives comme de son origine, de sa double destination comme de sa double tendance et des mille nuances de son expression. Je ne dirai pas que cette doctrine est exposée à telle ou telle page; elle respire dans tout l'ouvrage; elle pénètre plus ou moins le fond et la contexture de chaque article. Tout esprit attentif, éclairé des simples lumières du bon sens et du sens chrétien, saura bien la dégager et, au besoin, en rassembler les éléments épars. On peut combattre ou rejeter cette doctrine, on ne saurait la méconnaître. Je la crois entièrement conforme à la tradition que l'Église nous conserve et nous maintient sur le chant liturgique et la musique sacrée. Eh bien! cette doctrine, je sais à quel point elle tend chaque jour à s'affaiblir, à s'émousser dans les esprits,

à la faveur de ce scepticisme qui souffle de toutes parts et qui peu à peu courbe tous les esprits sous son joug énervant. On ne « pense plus ferme, » comme on disait autrefois ; on ne rallie plus ses pensées et les objets de ses pensées sous l'étendard d'un principe fécond, universellement reconnu ; on les isole, on les éparpille. Oui, en fait d'art, la foi nous abandonne, et avec la foi le sens moral dans l'art, et avec le sens moral le sens du beau. La vérité n'est plus que ce qui flatte les sens, ce qui remue *tout le sensible*, comme parle Bossuet. Parce qu'une philosophie audacieuse a nié la distinction du bien et du mal, peu s'en faut que nous n'en venions à nier dans l'art la distinction du vrai et du faux. L'intelligence a perdu sa voie, et la raison son ressort, car, hors de la foi, l'une et l'autre sont sans loi. Le chrétien, le catholique, et quelquefois le prêtre lui-même, en dehors du cercle des vérités révélées et de la croyance obligatoire, s'est laissé gagner à cette torpeur universelle. Politique, littérature, histoire, beaux arts, tout cela flotte dans un chaos mouvant d'idées, au gré de l'impression individuelle, comme choses indifférentes et arbitraires. On se venge ainsi de la soumission absolue exigée en matière dogmatique. Les liens qui unissent aux vérités fondamentales de la religion les divers objets des connaissances humaines, comme les liens qui unissent ces derniers entre eux, sont relâchés, sinon brisés ; et, de relâchements en relâchements, quoi d'étonnant à ce que, pour ce qui est de la musique et du chant, l'on

en vienne à trouver naturel, à admettre comme bon et utile que l'Église chante sur le mode du théâtre, et qu'en fin de compte le diable *batte la mesure* dans le sanctuaire?

Mais voilà qu'une voix se fait entendre. Est-ce la voix d'un ecclésiastique? Non, c'est celle d'un laïque, et pour ma part, j'en suis fier. C'est celle d'un esprit chrétien et convaincu; et je ne saurais dire avec quel sentiment de reconnaissance et d'admiration je transcris la page qu'on va lire.

« La musique religieuse et véritablement liturgique ne saurait être subordonnée à d'aussi incertaines fluctuations. Elle doit être impersonnelle pour être populaire. Elle doit s'adresser à tous, répondre aux facultés physiques et morales de tous et se maintenir constamment au-dessus du caprice de la mode et du goût changeant des hommes.

« Quels que soient les priviléges qu'on accorde aux arts, aux coutumes des peuples, aux dévotions particulières, à l'organisation et au goût de chacun, il ne faut pas cependant jouer sur les mots. On ne prie pas en dansant, on ne prie pas en excitant le jeu de ses nerfs par un rhythme vif, on ne prie pas en proférant des sons inarticulés, on ne prie pas en exécutant des roulades mélodieuses, ni en formant les accords compliqués d'une harmonie à deux chœurs et à huit parties. En faisant ces choses fort innocentes en elles-mêmes, souvent belles, utiles et louables, vous faites de la musique, mais vous ne priez pas. Prier, c'est savoir à qui l'on s'adresse et ce qu'on demande; c'est aussi mettre en usage les moyens efficaces pour obtenir. C'est par conséquent pour un chrétien s'adresser à Dieu le Père, à Dieu le Fils, à Dieu le Saint-Esprit, à la sainte Vierge et aux saints, en employant, s'il

s'agit de la prière publique, les formules dont se sert l'Église catholique, et leurs modes d'expression autorisés par la tradition, recommandés par le chef de l'Église, les conciles et les évêques. Quand on s'écarte de cette voie, il ne s'agit plus des formes hiératiques de l'art chrétien; on entre dans un cercle qui va toujours en s'agrandissant au gré du caprice et de la fantaisie.

« L'emploi constant de la musique moderne dans les églises interdit aux fidèles toute participation au chant sacré et les entretient dans une sorte d'inaction contemplative, analogue à celle des habitués du théâtre. Il en résulte pour eux une ignorance profonde des chants et par suite des textes mêmes des offices divins. Quand il n'y aurait que cette raison et ces résultats, ils devraient suffire pour qu'on usât avec une grande modération de la musique moderne [1].

Les opuscules qui suivent ont été réunis sous quatre chefs principaux : *Philosophie*, *Histoire*, *Critique*, *Littérature et variétés musicales* [2]. Je ferai une seule observation sur la première subdivision : *Philoso-*

[1] *Histoire générale de la Musique religieuse,* par M. Félix Clément. Un vol. in-8°. Chez Adrien Leclère. 1861. *Préface*, pp. x et xi. Je regrette de n'avoir pu jusqu'à ce jour rendre compte de ce bel ouvrage. J'eusse été heureux de comprendre cette analyse au nombre des articles qui composent ce volume.

[2] Je dois prévenir ici que, par une erreur de typographie, le mot HISTOIRE a été omis en tête des articles qui rentrent sous cette subdivision, et qu'il faut le supposer placé immédiatement avant l'article : *Légendes et Chants patriotiques des Romains.* Par une omission semblable, le titre du livre de M. de Coussemaker : *Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, manque au sommaire de l'article suivant, p. 52, dont le titre général est : *Histoire et Archéologie musicales*. Ces deux erreurs ont été rectifiées à la *Table des matières*, que le lecteur devra consulter pour l'ensemble et les détails de l'ouvrage.



phie. Elle ne comprend qu'un seul morceau d'une certaine étendue, auquel le titre d'*Introduction* convenait d'autant mieux qu'il appartient entièrement à l'ordre des idées et non au domaine des faits. Je n'écrirais sans doute pas aujourd'hui cette introduction telle que je la présente, bien qu'elle ait subi un remaniement considérable. Je la donne pourtant, puisque je n'y vois rien que de vrai au fond. Les esprits qui se plaisent à ces sortes de considérations y verront le germe de mon esquisse de la *Philosophie de la musique* et de mon essai sur les *tonalités*, qui contiennent, ainsi que je l'ai dit ailleurs, l'idée mère de la doctrine exposée dans mon *Dictionnaire de plain-chant*, et que je détacherai peut-être un jour dans un cadre à part.

Sans prétendre avoir mentionné dans cet ouvrage tous les faits contemporains qui intéressent l'art musical religieux, je crois néanmoins qu'il correspond assez exactement à l'état actuel de cette branche de l'art. Le titre que j'ai adopté, *la Musique à l'Église*, m'a donc semblé le plus simple et le plus vrai. Un nouveau volume paraîtra prochainement sous le titre de *la Musique au Théâtre et au Concert*. Si *la Maîtrise*, suspendue au moment où j'écris, n'est pas destinée à reparaître, le présent volume clora la série des travaux que j'avais entrepris pour le maintien des traditions liturgiques en ce qui concerne le plain-chant et la musique destinée au temple. J'ai consacré à cette tâche la meilleure partie de mon existence; j'ai cru, en

me l'imposant, servir à ma façon et dans la mesure de mes forces la cause de l'Église elle-même.

Comme, en certains endroits de cet ouvrage, j'ai touché en passant à quelques faits historiques, il me sera permis de signaler l'*Appendice*, dans lequel sont réunies quelques pièces qui ne seront pas jugées indignes de l'attention des amateurs de documents originaux et de recherches curieuses. Je me bornerai à signaler : 1° les rapports de deux ministres du premier empire, MM. Portalis et Bigot de Préameneu, relatifs au rétablissement des maîtrises et des bas-chœurs dans les églises de France, suivis d'un troisième rapport de M. Hamille, chef de division au ministère des cultes, concernant l'*École de musique religieuse de Paris*, fondée par M. Niedermeyer. C'est à l'obligeance de M. Hamille que je dois la communication de ces documents importants; 2° les Notes sur l'ancienne École avignonaise et sur les musiciens du département de Vaucluse, qui m'ont été fournies par mon savant compatriote, M. Paul Achard, archiviste du même département, M. Paul Achard, le collaborateur né de tout écrivain qui s'occupe de notre contrée, tant il a puisé, sur tous les sujets, de précieux renseignements dans les dépôts confiés à ses soins. J'ai dit, dans l'*Appendice*, de quelle manière ces Notes sont tombées entre mes mains. Appartenant par ma naissance et ma famille, c'est-à-dire par tout ce qui tient au cœur, au Comtat Venaissin, je me réjouis d'avoir été pour ainsi dire le canal par lequel ces pièces ont passé du portefeuille

de M. Achard dans le domaine de la publicité. Si je ne dois réclamer pour moi le moindre mérite de découverte, je regarde comme une bonne fortune l'avantage de les mettre au jour.

Un dernier mot encore, et sur un sujet triste. C'est par là que se terminera cette préface, comme se terminent tant de choses dans la vie. Les articles contenus dans ce recueil embrassant une durée de vingt-cinq ans au moins[1], celui qui les a écrits a dû voir disparaître de la scène du monde bien des personnes dont il avait eu l'occasion de mentionner les noms et les œuvres. Il en est même dont j'ai parlé de leur vivant et dont j'ai dû reparler après leur mort. Il faut ranger, parmi les premiers, Chrétien Urhan, Bottée de Toulmon, Silvestre, maître de chapelle de la métropole d'Aix, en Provence, le prince de la Moskowa, Gordigiani, et mon regrettable ami et collaborateur, L. Niedermeyer, avec qui j'ai partagé la rédaction et la publication du *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* (un vol. in-8°, Paris, Repos, 1857), et fondé le journal *la Maîtrise*. Comptons, parmi les seconds, Choron, Castil-Blaze, Boély, le père Lambillotte, et enfin le vénérable

[1] J'ai cru devoir, dans les comptes rendus de certaines œuvres d'art, conserver le jugement sur l'exécution et la mention des exécutants. Le bibliophile musical futur (je ne parle pas du public) ne sera peut-être pas fâché de savoir les noms des artistes qui ont concouru à l'exécution du *Stabat* de Rossini, de *l'Enfance du Christ* de M. Berlioz, de telle messe de M. Benoist ou de M. Gounod.

et infortuné archevêque, Mgr Sibour, que nous avons vu si fermement décidé à mener à bonne fin l'œuvre de la réformation de la musique dite sacrée, d'après les prescriptions des conciles et la tradition constante de l'Église.

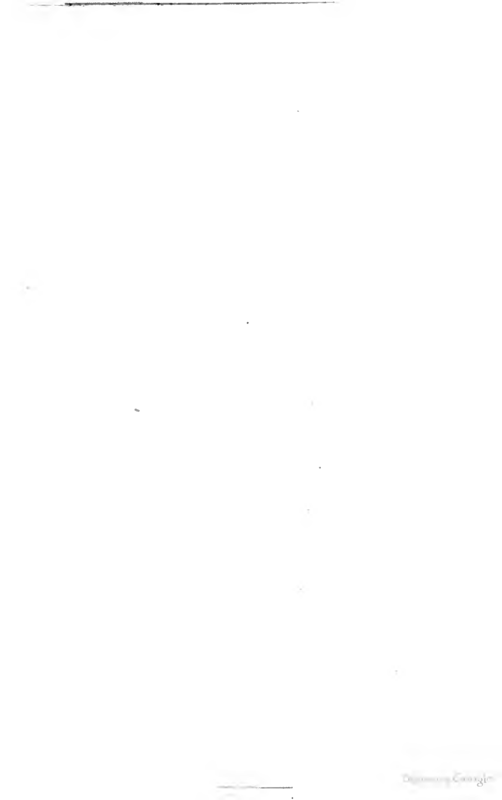
Cet ouvrage s'adresse à tous ceux qui, par goût ou par profession, s'intéressent à la dignité du culte catholique, à la restauration et à la bonne exécution du chant grégorien, comme à l'emploi d'un style convenable dans la musique religieuse. Il s'adresse donc aux membres du clergé, aux organistes, aux maîtres de chapelle, et aux hommes du monde; car, ainsi que je l'ai dit bien des fois, les gens du monde sont généralement meilleurs appréciateurs que les hommes du clergé des caractères de l'art religieux, parce qu'ils savent mieux discerner les vrais caractères de l'art mondain. Je livre ce recueil aux réflexions des uns et des autres.

Je prie seulement les gens du monde de ne pas perdre de vue que c'est un catholique qui parle, et les ecclésiastiques de ne pas oublier que c'est un laïque qui écrit.

Du grand séminaire de Beauvais,
Samedi, 20 juillet 1861.



PHILOSOPHIE



INTRODUCTION

De l'origine de la musique. — La musique et ses diverses tonalités comparées à la parole et aux diverses langues. — Deux caractères. — Deux définitions de la musique correspondant à ces deux caractères. — Véritable définition de cet art.

I

La parole est un don fait à l'humanité tout entière.

L'humanité était primitivement destinée à ne former qu'un seul corps de société. Si l'homme n'eût apporté aucun obstacle à l'accomplissement de cette destination, il est probable que le langage donné au premier père eût suffi pour exprimer tous les rapports établis directement entre l'humanité et le Créateur, et ceux établis entre les membres de la grande famille. L'unité de celle-ci eût déterminé l'unité de la langue [1].

Mais, par suite de la faute du premier homme, le lien de la famille fut brisé; l'humanité se divisa en plusieurs branches ou nations, ayant chacune des besoins distincts, des intérêts séparés. Dès lors, le langage primitif ne put convenir à toutes ces sociétés différentes : il

[1] « Dans l'intervalle des années qui s'écoulèrent depuis le déluge jusqu'à la dispersion des peuples, la terre n'eut, suivant l'expression de la Bible, qu'*un seul langage et une seule lèvre.* » (*Université catholique,* 1re liv., p. 77.)

subit diverses altérations ou transformations; il cessa d'exister dans sa constitution primordiale, et il se subdivisa en autant de langues qu'il y eut d'agrégations d'individus isolées les unes des autres.

Ces diverses langues, comme celles qui en sont dérivées, doivent présenter entre elles des ressemblances générales et des dissemblances individuelles analogues à celles que l'on peut remarquer entre les diverses races d'hommes; et, comme ces dernières, elles remontent par autant de fils à une même origine, à une source commune[1]. Mais, de même que l'humanité se transmet constamment, de peuple à peuple et d'individu à individu, les deux conditions qu'elle tient et du principe de sa noble origine et du principe de la dégradation immédiate de sa nature, de même aussi chaque langue conserve, gravée dans sa constitution intime, la trace de cette guerre perpétuelle de la chair et de l'esprit, de ce dualisme effrayant entre la grâce et la nature corrompue. « Les mots empruntés au langage humain, et surtout aux langues terrestres, dit à ce sujet un écrivain de l'*Université catholique*, participent des imperfections de notre nature[2]. » — « Dans la littérature, ajoute à son tour un autre rédacteur, comme dans la société, comme dans l'individu, la chair et l'esprit, le bien et le mal, le ciel et l'enfer se livrent un combat qui ne finira qu'avec le monde[3]. »

Or, le fait du péché originel ne serait-il pas aussi

[1] Voir le *Parallèle des langues de l'Europe et de l'Inde*, par M. F. G. Eichhoff, membre de la société asiatique.

[2] *Université catholique*, 1re liv., p. 200.

[3] *Ibid.*, 1re liv., p. 119.

le point de départ de toute étude ayant pour but d'expliquer la nature de la musique et de ses effets, de telle sorte que, ce mystère étant rejeté, il serait impossible de se rendre raison de ce qu'il y a de plus intime et de plus mystérieux dans cet art, ainsi que de cette double tendance qui est dans tous les systèmes de musique comme dans les langues, comme dans toute autre manifestation de la pensée humaine? C'est ce que nous croyons pouvoir démontrer.

II

Et d'abord, comme la parole, la musique est un don fait à l'humanité tout entière.

Il est à présumer que le mode ou langage musical dans lequel le premier homme chanta son cantique d'actions de grâces, était le mode le plus propre à exprimer cette communication de sentiments qui existait directement, à l'origine des choses, entre la créature et le Créateur, et que ce chant primitif, donné à l'homme avec la parole, n'eût subi aucune altération dans sa constitution fondamentale, si l'humanité avait toujours formé une seule société, une seule et grande famille. Mais, par suite de la séparation du genre humain et de la dispersion des peuples, la constitution primordiale du langage musical se subdivisa en divers idiomes ou dialectes musicaux, c'est-à-dire en *tonalités* distinctes entre elles, mais toutes dérivées du mode originel, ayant chacune leur alphabet particulier ou leur *gamme*, leur syntaxe propre, fondée sur la nature de la gamme elle-même et sur les lois résultant des relations des intervalles dont la gamme se compose.

Cette similitude de la musique et de la parole, établie sur la similitude des rapports de l'une et de l'autre avec l'âme humaine, dont elles sont deux puissantes expressions, donne lieu à d'autres analogies non moins frappantes; et de cette première assimilation découlent de nouveaux sujets de comparaison dans le cours de leurs destinées particulières. En effet, ainsi que la langue, la musique de chaque nation présente deux éléments distincts, correspondant à ce qui, dans le langage des théologiens, est appelé *l'œil de la chair* et *l'œil de la contemplation* [1]; deux éléments, l'un desquels prédomine selon que la tradition du péché originel s'est plus ou moins conservée dans cette même nation.

Pour ce qui est du langage, si nous prenons pour exemple la langue hébraïque, que la plupart des savants considèrent comme la fille aînée de la langue mère, nous verrons, par l'analyse des éléments intimes de ses parties du discours, qu'elle se prête merveilleusement à l'expression du sentiment contemplatif et à l'idée de l'infini. Nos lecteurs n'ont pas besoin que nous leur apprenions que l'élément le plus fondamental du langage, « le verbe, n'a pas, chez les Hébreux, de temps pour exprimer le présent; que leurs deux temps uniques sont de véritables *aoristes* ou temps indéterminés, flottant sans cesse entre le passé, le présent et le futur: cela étant parfaitement en harmonie avec le caractère d'une poésie tout inspirée, où tout est prophétique, où tout se rattache à l'éternité; que l'on voit souvent dans les passages poétiques, surtout chez les prophètes, alterner les deux temps de la conjugaison hébraïque, de

[1] *Université catholique*, 2e liv., p. 215.

manière que, dans le même verset, le premier hémistiche raconte au passé ce que le second exprime au futur; ainsi, que ce qui est d'abord présenté comme fait accompli, se trouve ensuite prolongé en quelque sorte et embrasse la durée tout entière : langage surprenant, mais qui convient aux interprètes de Celui devant lequel le passé et l'avenir se confondent dans un présent éternel[1]. » Quant aux formes de la langue hébraïque, le *proverbe*, qui est l'expression la plus simple et le plus souvent figurée d'une pensée vivante, parole de Dieu même; la *vision*, qui représente l'âme dans un état d'impassibilité, d'extase et de soumission parfaite à l'influence divine; la *parabole*, espèce d'enseignement indulgent et paternel; l'*allégorie*, qui est une signification typique, symbolique, prophétique d'un ordre de choses futur; et le *parallélisme*, loi suivant laquelle les pensées, les sentiments, les figures, les expressions se succèdent dans un mouvement de rhythme et de libre symétrie, se lèvent et retombent en grandes strophes et anti-strophes, comme les vagues de la mer dans leur flux et reflux;

[1] *Université catholique*, 3e liv., p. 287. — Frédéric Schlegel dit à ce sujet : « Tout leur sentiment et toute leur existence (des Hébreux) se rattachaient moins au présent qu'au passé, qu'à l'avenir surtout; et le passé des Hébreux n'était point, comme celui des autres peuples, de simples traditions, des souvenirs poétiques, mais le grave sanctuaire de leur divine constitution et de l'alliance éternelle. L'idée de l'éternité n'était point séparée chez eux de la vie active et de ses rapports, comme dans la philosophie isolée des Grecs, méditant solitairement; au contraire, elle était étroitement liée à la vie, au passé merveilleux du peuple élu, et aux pompes plus magnifiques encore de son mystérieux avenir. » (*Hist. de la littérature*, t. I, p. 192, traduction de M. W. Duckett.)

quant à toutes ces formes, elles concourent, avec l'aspiration, qui est l'élément divin de l'esprit, à rendre la langue hébraïque et généralement les langues sémitiques propres, dans leur ton, leur esprit et leur caractère, à l'expression de la révélation sacrée, de la prophétie divine et de la contemplation de l'unité infinie. Et c'est ce qui fait dire à Herder que la langue hébraïque *est pleine de l'haleine de l'âme; qu'elle ne résonne pas comme la langue grecque, mais qu'elle respire, qu'elle vit; que c'était l'esprit de Dieu qui parlait en elle, le souffle du Tout-Puissant qui l'animait*[1]. Elle se prête peu à l'expression des modifications de la durée et de l'espace; c'est pourquoi, en premier lieu, elle ne mesure pas les syllabes comme le grec et le latin; elle ne les compte pas comme les langues modernes; c'est pourquoi, en second lieu, riche en verbes et en substantifs dérivés des verbes, elle est très-pauvre en adjectifs qui correspondent aux qualités et propriétés des êtres[2]. Enfin, selon la remarque de F. Schlegel, de toutes les formes d'art terrestre, on ne trouve guère dans les saintes Écritures de l'Ancien Testament que celles qui peuvent exister dans un ordre de choses purement spirituel. On ne saurait y découvrir d'exposition dramatique, ni d'images épiques particulières, pas plus que des exercices d'art oratoire ou des combinaisons scientifiques; car, ajoute le même auteur, les formes grammaticales d'une langue et toute sa structure artificielle sont l'ouvrage de la raison. Au contraire, les figures et les tropes sont les éléments de l'imagination; or, ces formes, très-propres à

[1] *Université catholique*, 3e liv., p. 287.
[2] *Ibidem.*

peindre l'état d'illumination céleste, appartiennent spécialement à la langue des Hébreux[1].

Ainsi donc, permanence, expression illimitée, infinie, symbolique, aspiration vers Dieu, accent spirituel, enthousiasme, parole triomphante, etc., etc., tel est le caractère dominant, le *ton*, le *mode* particulier de la poésie et du langage de la Bible.

Maintenant, comparez à cette langue certaine langue du Nord, par exemple, dans laquelle le caractère opposé se sera développé aux dépens de celui que nous avons essayé d'analyser; langue presque impuissante à exprimer par le verbe la plénitude de l'être, de la vie et de l'action, mais très-propre, par la multiplicité des temps, par l'abondance des substantifs, par la richesse des synonymes, à représenter toutes les modifications de l'espace et de la durée; langue qui se prête bien plus à la lutte des sentiments, aux conflits des passions qui sont du domaine du drame, qu'aux sublimes élévations, aux élans divins de l'ode; chez laquelle l'aspiration, l'élément spirituel seront remplacés par une structure tout artificielle, par l'accent terrestre et sensuel, et par cette foule d'images voluptueuses qui peignent avec les couleurs les plus vives, les nuances les plus délicates, tous les accidents et toutes les vicissitudes de la vie positive, au cercle de laquelle elle semble exclusivement bornée; comparez, disons-nous, à la langue hébraïque une langue d'un semblable caractère, et vous comprendrez aisément que le peuple qui a parlé la première a dû retenir, dans un ensemble à peu près complet, les tradi-

[1] V. l'*Histoire de la littérature* de F. Schlegel, t. I, pp. 180-221.

tions touchant l'ordre de la révélation, de la grâce et de la réhabilitation; tandis que celui qui parle la seconde doit vivre dans l'oubli de la noblesse originaire et de la haute destination de l'homme, sous l'empire de ses penchants et livré à toutes les jouissances du sensualisme.

III

Il en est de même des divers systèmes de musique, des différentes tonalités que nous avons nommés idiomes ou dialectes musicaux. A en juger du moins par les deux systèmes à notre usage, la *tonalité du plain-chant* et la *tonalité de la musique moderne*, les uns sont au point de vue de la contemplation, les autres au point de vue de la chair. Les premiers, par leurs éléments constitutifs, se prêtent merveilleusement à l'expression des sentiments divins; les seconds se rapportent de la même manière, et presque exclusivement, à l'expression des passions terrestres. Il y a donc une certaine affinité entre les éléments constitutifs des diverses tonalités et des diverses langues et les notions morales propres au peuple auquel ces langues et ces tonalités sont familières.

Un coup d'œil rapide sur les divers systèmes de musique nous montrerait que dans l'Inde, dans la Perse, dans la Syrie, chez les Arabes, dans l'Asie Mineure et dans la Grèce, les tonalités sont constituées sur des intervalles de tiers et de quarts de ton. A en croire M. Fétis, on aurait, sur ce point, pour l'Inde et pour la Perse, des documents qui remonteraient à quinze cents ans avant l'ère chrétienne. Ici, trois choses à remarquer : 1° ces tonalités sont constituées au profit de la parole, dont les accents sont représentés par cette

multitude de petits intervalles; 2° ces tonalités comportent, par cela même, une infinité de modes; 3° ces tonalités sont inharmoniques, c'est-à-dire qu'elles excluent l'élément de l'harmonie à cause de ces mêmes intervalles de tiers et de quarts de ton, et parce qu'elles trouvent, dans leur alliance étroite avec la parole, leur harmonie essentielle. Or, cette infinité de modes, et, dans chaque mode, cette infinité d'accents, d'inflexions, de nuances, sont autant de moyens propres à l'expression des passions chez des peuples efféminés, sensuels et voluptueux, comme ceux de l'Orient, et ceci, ce n'est pas nous qui le disons, c'est M. Fétis.

Mais, pour chercher dans les tonalités familières aux habitudes de notre oreille des caractères analogues aux deux caractères principaux que l'analyse des langues nous a fournis, voyons les systèmes musicaux des nations européennes qui ont reçu le bienfait du christianisme.

Sous le christianisme, la musique se détache de la parole et vit de sa force propre. C'est dans un sol nouveau et fécond que la plante puise la séve nécessaire pour se développer dans son énergie essentielle. Néanmoins, le plain-chant a retenu l'idée antique de l'alliance de la musique et de la parole, car il n'est, dans la pratique, que la récitation naturelle et mélodique, accentuée et rhythmée des textes sacrés. Mais considéré plus profondément, il est une tonalité dont la constitution donne lieu à la production de ces éléments qui, dans le langage et particulièrement dans la langue hébraïque, expriment l'être dans la plénitude de sa puissance illimitée, dans sa permanence et sa stabilité. Cet élément est celui du *repos*. Fondé sur une échelle de

sons situés à des intervalles distants les uns des autres et d'une perception nette et facile, échelle qui, par l'interposition de ces mêmes intervalles successivement pris pour point de départ de huit gammes diverses, engendre huit modes de caractères différents, le plain-chant procède de telle sorte que la gravité se mêle à la liberté de l'allure et à la souplesse du rhythme, et que son mouvement, c'est-à-dire le mode de succession qui lui est commun avec les arts de la parole, se combine chez lui avec l'idée du repos et avec l'image du calme.

Bien que mélodique dans son institution, le plain-chant, considéré dans sa constitution tonale, ne répugne nullement à l'harmonie ; et c'est par l'élément de la *consonnance* que cette expression du repos se traduit harmoniquement. Car la *consonnance* est un accord qui ne se résout sur aucun autre, qui n'est point, pour me servir d'une expression consacrée, *appellatif* d'un autre accord, et qui ne laisse rien à désirer dans la plénitude de sa résonnance.

Cette tonalité du plain-chant n'est pas, au point de vue de l'art, aussi stérile que le supposent certains esprits dédaigneux, puisqu'elle a donné naissance à la tonalité moderne. La formation de cette dernière a été, en effet, un véritable enfantement. Elle est née de l'effort, de la crise des deux éléments extrêmes de la tonalité du plain-chant, c'est-à-dire de l'union violente de deux intervalles de l'échelle que la théorie avait déclarés inalliables et entre lesquels elle avait prononcé un divorce éternel. Au point de vue de l'art seul, on ne peut contester que la formation de la tonalité moderne ne soit un progrès immense. Sur quel élément repose cette dernière? Sur la dissonance, sur la

modulation, sur la *transition*, comme dit l'école, qui expriment la division, la variété, le conflit; qui se prêtent à l'expression de tous les états de l'âme, aux mille modifications des sentiments et des passions de la lutte desquels naît l'action dramatique. Et cela est si vrai, que l'invention du drame musical, dans les temps modernes, date de la création de l'harmonie dissonante naturelle [1], c'est-à-dire de l'origine de notre tonalité. Mais qui ne sent que, dans une langue musicale ainsi constituée, la modulation, cet élément qui exprime toutes les modifications de l'âme humaine, ne peut pas être séparée de la mesure, qui exprime les modifications de la durée, non plus que des images de l'instrumentation, de ces effets et de ces contrastes de sonorités qui expriment les modifications de l'espace? Qui ne sent que le genre que nous venons de caractériser est la musique au point de vue des sens et de la chair, celle qui dérive de l'élément humain, de la *dissonance*, tandis que celle qui a pour principe l'élément du repos et de la *consonnance* ne connaît ni modulation, ni mesure, ni artifice d'instrumentation, ni nuance d'exécution matérielle? Dans cette dernière, le temps ne se divise et ne s'apprécie que d'une manière égale, abstraite et absolue [2]. C'est le symbole, l'aspiration, l'intuition, la contemplation, la vision de l'infini, qui embrassent la durée et l'espace tout entiers; c'est, en un mot, la musique *plane*, le *plain-chant*. Cette musique, et celle composée d'après la tonalité des modes ecclésiastiques, se rapportent donc à un ordre surnaturel,

[1] *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, par M. Fétis, pp. CCXVII-CCXXII.

[2] *Résumé*, p. CLXXVI.

à un monde supérieur. Elle est la dépositaire du principe qui correspond à « l'œil de la contemplation ou de la grâce. » C'est par un sentiment de cette vérité que les Italiens appellent la musique de Palestrina : *Musica dell' altro mondo*, la seconde musique sacrée, par opposition à la musique moderne.

Ces deux éléments si distincts, le principe divin ou le repos et la consonnance, le principe terrestre et sensuel, la dissonance et l'accent, prédominent, l'nn, dans le système de chant consacré au service divin, l'autre, dans l'art que nous destinons à chanter nos passions terrestres.

IV

L'analyse des éléments intimes des tonalités des anciens Indiens et des anciens Chinois, des Hébreux et des Égyptiens, des Grecs ou des Romains, des Arabes et des peuples septentrionaux, montrerait que ces tonalités reflétaient au même degré que les langues l'état des connaissances morales conservées chez tous ces peuples. Elles devaient présenter des caractères distinctifs, selon qu'elles appartenaient à des peuples sacerdotaux, héroïques ou trafiquants. Pareillement, sous l'influence du christianisme, les deux éléments dont nous venons de parler ont déployé une puissance d'expression telle qu'il est permis de croire que rien dans la musique des anciens ne peut approcher des chefs-d'œuvre auxquels ils ont donné naissance. D'une part, le plain-chant et le système musical, reposant sur la tonalité ecclésiastique, se sont élevés à une expression de calme, de majesté, de grandeur, de sérénité, d'onction et de simplicité, parfaitement en rapport avec l'éclat et la pureté de la doc-

trine qui découle incessamment de l'enseignement de l'Église; il y a dans cette expression un élan de l'âme perpétuellement en rapport avec le monde supérieur. D'autre part, la musique mondaine, fondée sur la tonalité moderne, s'est développée d'une manière analogue au développement du sentiment de l'individualité humaine, mû par l'esprit de liberté.

Tous les historiens de la musique ont reconnu que les tonalités des peuples sacerdotaux étaient graves, austères, comme le caractère de leurs langues, comme leurs lois et leurs mœurs; ils ont reconnu aussi que ces tonalités se modifiaient lorsqu'une cause quelconque venait porter la perturbation dans leurs coutumes et leur langage. On sait combien fut sévère la législation des Chinois touchant la musique : « Ceux, disaient-ils, qui veulent jouer du *ché* doivent avoir *les passions mortifiées* et l'amour de la vertu gravé au fond du cœur; sans cela ils n'en tireront que des sons stériles et qui ne nous toucheront pas[1]. » « Veut-on savoir, continuaient-ils, si un royaume est bien gouverné, si les mœurs de ceux qui l'habitent sont bonnes ou mauvaises; qu'on examine la musique qui y a cours[2]. » A ce sujet, citons une page remarquable de M. Fétis :

« Platon, ainsi que les philosophes les plus célèbres de la Chine, considérait la simplicité des mœurs et le calme des passions comme le fondement le plus solide du maintien de la constitution et de la tranquillité d'un royaume ou d'une république. Or, il est de cer-

[1] *Résumé*, p. LIX.

[2] *Description générale de la Chine*, par l'abbé Grosier, ch. 8, liv. IV.

tains systèmes de tonalité dans la musique qui ont un caractère calme et religieux, et qui donnent naissance à des mélodies douces et dépouillées de passion, comme il en est qui ont pour résultat nécessaire l'expression vive et passionnée. A l'audition de la musique d'un peuple, il est donc facile de juger de son état moral, de ses passions, de ses dispositions à un état tranquille ou révolutionnaire, et enfin de la pureté de ses mœurs ou de ses penchants à la mollesse. Quoi qu'on fasse, on ne donnera jamais un caractère véritablement religieux à la musique sans la tonalité austère et sans l'harmonie consonnante du plain-chant; il n'y aura d'expression passionnée et dramatique possible qu'avec une tonalité susceptible de beaucoup de modulations, comme celle de la musique moderne; enfin, il n'y aura d'accents langoureux, tendres, mous, efféminés, qu'avec une échelle divisée en petits intervalles, comme les gammes des habitants de la Perse et de l'Arabie...... L'inspection de la musique d'un peuple peut donc donner une idée assez juste de son état moral, et Platon et les philosophes chinois n'ont pas été à cet égard dans une erreur aussi grande qu'on pourrait le croire [1]. »

V

D'après ce qui vient d'être dit sur les rapports des tonalités et des langues, considérées les unes et les autres au double point de vue, soit de la révélation primitive et de la grâce, soit de la déchéance originelle, nous pensons qu'il est possible de donner une définition de la musique

[1] *Résumé*, p. LIII.

plus complète et plus satisfaisante que celles qu'on lit dans la plupart des méthodes et des traités. Mais il importe de remarquer que toutes ces définitions correspondent à l'un des deux ordres ou des deux caractères dont la transmission n'a jamais été interrompue. Les unes proclament la musique : un langage divin destiné à célébrer les louanges des puissances supérieures; les autres l'appellent : *l'art d'émouvoir au moyen des combinaisons des sons*[1].

« L'art, dit Villoteau, ainsi restreint au matériel des sons, soit pour la composition, soit pour l'exécution, n'a plus paru consister que dans une certaine combinaison et un certain arrangement de sons, seulement pour le plaisir de l'oreille; et de là cette définition insignifiante et banale, autant qu'absurde et puérile : *la musique est l'art de combiner les sons d'une manière* AGRÉABLE A L'OREILLE. C'est à peu près comme si l'on définissait ainsi l'éloquence : *l'art de combiner des mots d'une manière* AGRÉABLE A L'OREILLE; ou bien la peinture : *l'art de combiner les couleurs d'une manière* AGRÉABLE A LA VUE..... Cette définition vague et barbare est indigne du siècle éclairé[2] qui l'a produite, et n'est propre qu'à égarer le musicien, en lui faisant envisager son art sous le rapport le plus futile, sous celui d'où découlent tous les abus dont on se plaint journellement, etc.[3]. »

[1] Voir toutes les définitions de la musique accumulées par M. Fétis dans la deuxième édition de *la Musique à la portée de tout le monde*, chap. I.

[2] Villoteau était sans doute dans une position qui l'*obligeait* à ce compliment adressé au dix-huitième siècle.

[3] *Recherches sur l'analogie de la musique, etc.*, t. II, 3e part., ch. III.

Peut-être aurons-nous réussi à donner une définition de la musique en rapport avec ce que la tradition nous enseigne sur son origine, définition également vraie, également exacte, quel que soit l'élément, divin ou humain qui détermine le mode de sa tonalité et de son expression. Ainsi, nous appuyant sur cette croyance répandue chez les Chinois, que l'invention de la musique devait être attribuée à Sereswati, *déesse de la parole* [1]; sur cette belle expression de M. de Montlosier, expression que l'auteur de ce travail a fait connaître il y a plusieurs années : *la musique est la parole de l'âme sensible, comme la parole est le langage de l'âme intellectuelle;* sur cette définition de M. l'abbé Gerbet : *la musique est une transformation du langage;* sur cette autre définition du plus récent de nos théoriciens : *la musique est la langue des sons* [2], nous disons que *la musique est un langage donné à l'homme comme auxiliaire de la parole, pour exprimer, au moyen de la succession et de la combinaison des sons, certains ordres de sentiments et de sensations que la parole ne saurait rendre complétement.*

VI

Justifions cette définition. La musique est le seul art dont l'expression se transmet à notre âme par le sens de l'*ouïe :* l'ouïe, le sens par excellence, celui par le moyen duquel nous viennent, avec la parole, l'intelligence et la foi, et dont le nom se confond, selon l'observation profonde de M. de Bonald, avec le nom de la plus noble faculté de notre être, l'*entendement.* « Il semble, »

[1] *Résumé*, p. XLI.
[2] Voir *la Musique simplifiée*, par M. Busset.

dit à ce sujet l'écrivain sur la musique le plus grave et le plus élevé de notre époque, « il semble que l'ouïe est à l'égard des autres sens ce que l'homme est à l'égard des animaux, c'est-à-dire que l'homme ne paraît avoir été dénué en naissant de tout ce qui protége les animaux et les met en état de se défendre des injures de l'air et de pourvoir par eux-mêmes à leur propre conservation, que parce qu'étant destiné par son intelligence à s'élever à une plus grande perfection, il avait aussi besoin d'exercer sa raison et d'acquérir cette expérience qui lui est nécessaire pour jouir de la puissance et des droits qui lui ont été donnés sur tous les autres êtres; de même, l'ouïe ne semble avoir été privée des moyens qui aident les autres sens [1], ainsi que du secours de ceux-ci dans bien des cas, que parce qu'étant particulièrement destinée à transmettre l'expression des sentiments qui sont manifestés par la voix, elle avait besoin d'acquérir aussi, par un exercice fréquent, un tact beaucoup plus délicat et plus subtil, pour pouvoir saisir facilement toutes les modifications infinies des sons, et les transmettre fidèlement à l'âme [2]. »

Mais si l'ouïe est le moyen de transmission par lequel le langage musical pénètre jusqu'à notre âme, la musique a la voix pour organe. La voix, cet élément divin,

[1] L'auteur, dans le paragraphe précédent, vient de remarquer avec le docteur Roger de Montpellier (voir son *Traité des effets de la musique sur le corps humain*, 1re part., ch. III) que l'ouïe doit en quelque sorte faire sa propre éducation sans le secours des autres sens, tandis que ceux-ci se rectifient les uns par les autres: la vue par l'ouïe, par le toucher, etc.

[2] *Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts qui ont pour objet l'imitation du langage;* préf., p. LIV, Imprim. royale, 1807, 2 vol. in-8°, par G.-A. Villoteau.

où brille un rayon de l'essence immatérielle; la voix, cet instrument de l'âme, est aussi le premier instrument de musique, et ce principe subsiste jusque dans la musique instrumentale, puisque les corps sonores qu'elle emploie, les instruments à vent surtout, et, parmi ceux-ci, particulièrement, le plus grand et le plus majestueux, l'orgue, ne peuvent être comptés au nombre des instruments de musique qu'à la condition d'être faits à l'imitation de la voix humaine. Voilà, à n'en pas douter, la raison pour laquelle la musique est réputée le premier et le plus noble des arts après la parole, et pour laquelle « *chez tous les peuples cet art est le seul qui ait une origine céleste* [1]. »

Toutefois, il était difficile que la plupart des théoriciens modernes, imbus des idées du XVIII[e] siècle, entrevissent les rapports étroits de la question de l'origine de la musique et de celle de l'origine de la parole. Il est tout simple dès lors qu'ils n'aient pas vu que les tonalités n'étaient autre chose que des espèces de langues musicales, distinctes entre elles, mais toutes remontant à une souche commune, en un mot, des modifications différentes d'une tonalité primitive, d'un mode initial. Chaque tonalité a dû dès lors leur apparaître comme un art isolé, essentiellement *autre*, indépendant. Ces idées fondamentales écartées, ils ont dû réduire la musique au pur phénomène physique, aux agents matériels de l'art, les sons et leurs diverses combinaisons, et définir la musique : *l'art d'émouvoir par la combinaison des sons* [2]. »

[1] *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, par M. Fétis, p. LXIV.

[2] *La musique mise à la portée de tout le monde*, par M. Fétis, ch. I, p. 1.

Émouvoir est là sans doute pour la partie spirituelle de l'art, à laquelle il a bien fallu faire une place quelconque. Oui, mais, en définitive, c'est toujours la théorie matérialiste. La pensée, le sentiment, l'émotion est le produit de la matière. Qui empêcherait désormais, pour suivre l'idée de Villoteau, qu'on ne définît l'architecture l'*art d'émouvoir par la combinaison des lignes monumentales?* la sculpture, l'*art d'émouvoir par la combinaison des formes corporelles?* et la danse, l'*art d'émouvoir par la combinaison et la rapidité des entrechats?*

La définition que nous combattons ne tient aucun compte de l'élément spirituel que nous avons distingué dans la musique et dans le langage, et qui se traduit par le *repos* et la *consonnance* ou par la *transition* et la *dissonance*, selon que le système musical est constitué au point de vue de la contemplation, ou au point de vue de la déchéance.

Ce n'est pas que la théorie actuelle ne fasse aucune mention de la *consonnance* et de la *dissonance ;* mais elle les considère comme de purs *faits* indifférents en eux-mêmes, faisant abstraction de toute pensée, de tout ordre d'idées préexistant. Nous l'avons déjà dit : suivant que les nations sont éclairées par la lumière de la grâce et de la révélation, ou qu'après avoir défiguré les premières notions de l'enseignement divin, elles vivent accroupies dans l'esclavage des sens et le désordre des passions, leur musique et leur langue portent dans leur constitution l'empreinte de caractères analogues. La musique exprime par l'élément consonnant la plénitude de l'être, l'aspiration, le calme, la subordination de la chair à l'esprit, et, par l'élément dissonant, la contradiction perpétuelle qui est dans l'homme, le combat que se

livrent l'âme et le corps et la dégradation de l'un et de l'autre en révolte contre le Créateur. Certes, c'est là un grand fait, un fait immense, fait que nous n'avons pas inventé, et qui a été historiquement constaté par ceux-là même à qui nous le rappelons [1]. Eh bien! c'était là un fait qui aurait dû déterminer une distinction fondamentale dans la théorie comme dans les monuments de l'art, donner lieu à la même distinction entre deux systèmes, le système religieux et le système mondain, bien que ces deux systèmes se rapprochent et se pénètrent quelquefois l'un l'autre; enfin, c'était là un fait qui devait laisser des traces profondes dans toutes les parties de la science et dans son enseignement. Point du tout. Veut-on savoir quelle est l'unique différence que l'école établit entre l'accord consonnant et l'accord dissonant? « On donne le nom de *consonnant* aux intervalles agréables, et celui de *dissonant* aux autres, » c'est-à-dire aux intervalles moins agréables [2]. Ouvrez toutes les méthodes, tous les codes musicaux, vous ne trouverez pas une explication plus satisfaisante de ces deux éléments si essentiels, et cette explication brille même par sa fausseté, puisque, au point de vue de l'art mondain, il est de fait que la dissonnance n'est pas moins *agréable* que la consonnance.

Voilà pourtant à quel point les savants, les professeurs, les contrapuntistes ont conduit la théorie, à force de la réduire, comme l'a dit Villoteau, *à la pratique des*

[1] Voir la page LIII et la précédente du *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, par M. Fétis.

[2] *La musique mise à la portée de tout le monde*, par M. Fétis, p. 82, 1[re] édit.

sons. Aussi, cet écrivain, sentant la nécessité de rappeler la musique à ses premières et saines notions, et de rétrograder pour avancer, prend-il soin d'avertir qu'il «rétablit, chaque fois que l'occasion s'en présente *et qu'il le peut*, la première acception de plusieurs termes techniques qui ont appartenu évidemment à cet art avant qu'il eût été réduit *à la pratique des sons*, » et il prouve que «ce n'est que par l'ignorance des principes et l'abus des règles qu'on a détourné ces mots de leur premier usage et qu'on les a employés dans un sens différent de celui qui leur était propre; » enfin, «qu'ils ont cessé de rappeler les idées auxquelles ils avaient d'abord été attachés [1]. » M. Fétis veut bien reconnaître aussi que *le langage des écoles est plein de défectuosités.* Pour opérer un pareil bouleversement dans la science, il n'a fallu rien moins qu'altérer l'art dans son essence, le détourner de son origine et de son but, de telle sorte qu'à l'inspection de la théorie qui régit l'art actuel, il est impossible de comprendre que les deux tonalités familières à notre oreille puissent correspondre au double point de vue de l'esprit et de la chair, et que la langue musicale que nous parlons puisse reposer sur des lois identiques aux lois fondamentales du langage.

VII

La définition de la musique que nous opposons à celle de l'école matérialiste, par cela même qu'elle implique la notion du langage, restitue à l'art tout ce que

[1] *La Musique mise à la portée de tout le monde*, par M. Fétis, p. LXXXII.

l'autre définition lui enlève dans la sphère morale de son expression; elle a, de plus, même pour la pratique, l'avantage immense de montrer au premier coup d'œil que les mystères de la musique ne sont pas, au fond, d'une autre nature que ceux de la parole elle-même, et, de cette sorte, elle ouvre à l'esprit, dès les premiers pas, une voie lumineuse, celle de l'analogie. Ainsi la musique, langage de l'homme sensible, assimilée à la parole, langage de l'homme intellectuel, ne peut pas avoir une origine autre que celle de la parole. L'invention humaine ne peut pas plus être supposée pour la première que pour la seconde. Les théoriciens ont toujours admis de fait, et aujourd'hui ils commencent à admettre philosophiquement que les lois fondamentales de la musique, la loi, par exemple, qui unit les intervalles, ne sont pas d'invention humaine [1], et que la constitution de la gamme, de la nôtre, en particulier, repose sur des bases *indémontrables*. Le mot est, je crois, de M. Fétis. Mais alors cette loi ne saurait être que l'expression d'un état de choses préexistant, antérieur à toute convention, de cette syntaxe primordiale dont nous tenterions vainement de secouer le joug, et qui s'impose d'elle-même à notre esprit dès notre début dans la vie. Nul d'entre eux n'a tiré cette conséquence, il est vrai; mais que nous importe s'ils ont reconnu en principe que l'invention des premières données de l'art n'est pas au pouvoir de l'homme? Toutefois, cela ne les a nullement empêchés de vouloir chercher l'origine de la musique dans les purs phénomènes physiques.

1 Voir *la Musique simplifiée*, par M. Busset, préf., p. IX, et *passim* dans l'ouvrage.

Leurs travaux à ce sujet ont eu pour but, ainsi qu'ils le disent eux-mêmes, d'expliquer par des moyens naturels ce que l'on s'était contenté jusqu'à présent d'admettre d'après la tradition. Les mots de révélation, d'ordre surnaturel, choquant trop la délicatesse de leur orgueil, voyons ce dont ils ont été obligés de se contenter. L'abbé de Condillac, qui, lui aussi, comme il en convient, avait voulu se rendre compte de l'origine de la musique par des moyens conformes à sa raison, avait dit : « Dans l'origine des langues, la prosodie étant fort variée, toutes les inflexions de la voix lui étaient naturelles. Le *hasard* ne pouvait donc manquer d'y amener quelquefois des passages dont l'oreille était flattée. On les remarqua, et l'on se fit une habitude de les répéter; telle est la première idée que l'on eut de l'harmonie [1]. »

Ainsi voilà une explication fondée sur le *hasard*.

M. Fétis nous dit à son tour : « Malgré sa capacité relative, l'esprit humain a des bornes telles que l'idée de l'infini n'y entre *qu'avec effort*. On veut trouver un commencement à toutes choses, et, *dans les idées vulgaires*, la musique doit avoir une origine comme toutes nos connaissances. La Genèse ni les poëtes de l'antiquité profane ne parlent pas des inventeurs de cet art; seulement on y voit les noms de ceux qui ont fait les premiers instruments : Jubal, Mercure, Apollon et d'autres. *On pense bien que c'est la Genèse que je crois sur cet objet comme sur d'autres plus importants;* mais ce n'est pas de cela qu'il s'agit.

« Quant à l'origine de la musique, *chacun l'a arran-*

[1] *Essai*, t. I[er], 2[e] part., 2[e] sect., p. 317, édition de 1798.

gée à sa fantaisie; toutefois, l'opinion qui la place dans le chant des oiseaux a prévalu. Il faut avouer que c'est là une idée bizarre, et *que c'est avoir une idée bien singulière de l'homme* que de lui faire trouver l'une de ses plus vives jouissances dans l'imitation du langage de certains animaux. Non, non, il n'en est point ainsi. »

A la bonne heure! au nom de la dignité de l'homme, vous repoussez toute assimilation entre l'homme et les animaux. Mais avez-vous bien réfléchi à la nature des conditions dans lesquelles l'homme se trouve placé lorsque, écartant toute cause surnaturelle, vous recherchez l'origine de la musique et des arts dans des phénomènes purement matériels? Cette origine de la musique, *chacun l'a arrangée à sa fantaisie.* Voyons donc quelle est sur ce point la *fantaisie* de M. Fétis : « L'homme chante comme il parle... » Jusqu'ici tout est bien : l'homme a *reçu* le chant comme il a reçu la parole, et la parole avec le chant. Malheureusement c'est de l'homme sauvage qu'il est question. Remarquez bien : « L'homme chante, comme il parle, *comme il se meut, comme il dort, par suite de la conformation de ses organes et de la disposition de son âme.* Cela est si vrai, que les peuples les plus sauvages et les plus isolés de toute communication avaient une musique *quelconque* quand on les a découverts, lors même que la rigueur du climat ne permettait point aux oiseaux de vivre dans le pays ou d'y chanter. *La musique n'est, dans son origine, composée que de cris de joie ou de gémissements douloureux; à mesure que les hommes se civilisent, leur chant se perfectionne;* et ce qui, d'abord, n'était qu'un accent passionné, finit par

devenir le résultat de l'art. Il y a loin, sans doute, des sons *mal articulés* qui sortent du gosier d'une femme de la Nouvelle-Zemble *aux fioritures de mesdames Malibran et Sontag ; mais il n'est pas moins vrai que le chant mélodieux de celles-ci a pour premier rudiment l'espèce de croassement de celle-là.* »

Il faut reprendre par ordre ces diverses propositions.

L'homme chante comme il parle; mais s'il ne parle pas, comment chante-t-il? *Il chante comme il se meut et comme il dort;* premièrement, *par suite de la conformation de ses organes;* secondement, *par suite de la disposition de son âme.* (Remarquez en passant que c'est *par suite de la disposition de son âme* que l'homme *dort.*) Ainsi, la *conformation des organes* de l'homme produit d'abord le chant, et comme M. Fétis pense que le chant a une expression et même une expression *morale*, il est clair que, dans son système, l'organisation, c'est-à-dire la matière, engendre la pensée et le sentiment. L'auteur dit dans un autre endroit, en parlant des échelles tonales ou des gammes : « L'une *engendre* nécessairement la musique calme et religieuse [1] ; » et, dans sa définition de la musique, il établit que les combinaisons de sons engendrent l'émotion. C'est toujours la matière prise pour principe. Nous passons sur quelques observations que les lecteurs feront d'eux-mêmes, et nous prions M. Fétis de vouloir bien nous apprendre par quels perfectionnements graduels, par quels procédés logiques, en un mot, par quels moyens naturels on est arrivé des *sons mal articulés et du croassement qui sortent du gosier*

[1] *Résumé*, p. XXXVIII.

d'une femme de la Nouvelle-Zemble, lesquels sont une *musique quelconque*, suivant lui, *au chant mélodieux et aux fioritures de mesdames Sontag et Malibran*. A cela il répond : *A mesure que l'homme se civilise le chant se perfectionne.* Il est impossible de franchir un abîme plus lestement que ne le fait M. Fétis d'un trait de plume. Hâtons-nous d'arriver à la conclusion de tout ceci. La conclusion? vous ne vous y attendez pas. « Au reste, il importe peu de savoir quelle a été l'origine de la musique, etc., etc. [1]. » Ainsi, pour Condillac, tout se réduit à ce seul mot : le *hasard;* pour M. Fétis, à celui-ci : *qu'importe?*

A vrai dire, il *importe peu* que M. Fétis se livre à toutes les *fantaisies* de son imagination si, l'histoire en main, il vient les détruire lui-même, et établir solennellement l'origine divine de la musique. Ouvrez son *Résumé :* « Chez tous les peuples, s'écrie-t-il, ce sont les dieux qui ont fait don de la musique aux humains, et cet art est le seul qui ait une origine céleste. » Et le voilà qui nous montre le *miracle* de la musique chez les Hindous, chez les Chinois, chez les Arabes, chez les Grecs [2] ! Néanmoins, M. Fétis s'obstine tellement dans son système, qu'il persiste à ne voir qu'un *système* dans ce témoignage unanime, cette tradition constante. Citons encore : « On voit que c'est partout le même système, partout l'art est représenté comme ayant opéré des prodiges dans l'antiquité. » Et ailleurs : « Le merveilleux ne manque jamais dans l'histoire des arts chez les peuples anciens; les

[1] *La musique mise à la portée de tout le monde*, p. 4 et 5.

[2] *Résumé*, p. LXIV, XC, XLI *et suiv.*, LI, LIII, LXXVII, LXXXV *et suiv.*

Chinois *en ont mis* dans l'origine de leur système de musique [1]. »

Aimez-vous le *miracle?* on en a mis partout.

Ne dirait-on pas vraiment que les peuples anciens se sont donné le mot sur ce point; que l'origine de leur musique est *divine,* parce qu'il leur a plu de décider cela ainsi, *a priori*, après mûre délibération? Oh! que nous regrettons que M. Fétis, au vaste savoir duquel nous rendrons toujours hommage, n'ait pas nourri son esprit de cette autre philosophie qui a dit, par la bouche d'un de ses plus nobles organes : « La Fable, bien plus vraie que l'histoire pour des yeux préparés, vient encore renforcer la démonstration. C'est toujours un oracle qui fonde les cités, c'est toujours un oracle qui annonce la protection divine et les succès du héros fondateur [2]. » Toute l'histoire de la musique dans l'antiquité est dans ces quelques lignes.

Comme tout se lie dans le système d'un auteur, et quelquefois malgré l'auteur lui-même, M. Fétis repousse toute parenté, toute filiation entre les divers systèmes de musique des anciens peuples, et cela est tout simple : refusant de remonter, pour ce qui est de la musique en général, à une seule et même origine, il a été forcé de voir autant de musiques particulières, autant *d'arts différents* qu'il y a de tonalités. C'est ce que prouve la partie philosophique tout entière de son livre.

[1] *Résumé*, p. LI, LIII.

[2] *Principe générateur*, par le comte de Maistre, p. 313, à la suite des *Considérations sur la France*, 1821.

Aussi conclut-il par ces paroles : « Il n'y a point d'art absolu *résultant d'une base unique*, *universelle; cette base est variable* comme les phénomènes de la sensibilité..... Je reviens souvent sur cette doctrine parce qu'elle est *nouvelle* et qu'elle est vraisemblablement destinée à éprouver bien des *contradictions*. L'éclectisme en matière d'art est plus difficile à établir qu'en toute autre chose[1]. » Assurément cette doctrine est *nouvelle*, mais de la part de qui éprouve-t-elle les premières contradictions? de la part de M. Fétis qui, ici encore, vient démentir, l'histoire en main, ce qu'il avance dogmatiquement. Nous ne reproduirons pas toutes les analogies de fait entre les divers systèmes musicaux que l'auteur a signalés dans son livre, et notamment au chapitre qui traite de la musique des peuples septentrionaux. Nous dirons seulement que, dans la Préface du même ouvrage, il se félicite *du bonheur qu'il a eu de découvrir la base éternelle, non-seulement de la musique qui est à notre usage, mais de toute musique possible*[2]. Lequel des deux faut-il croire ici? de M. Fétis disant dans le *Résumé* que la *base* de la musique est *variable*, ou de M. Fétis disant dans la Préface que la musique repose sur une *base éternelle?* Oui, il y a divers systèmes de musique, des tonalités différentes, issues d'une première tonalité, mais il n'y a qu'une musique comme il y a diverses langues et un seul langage.

S'appuyant sur une *base variable*, marchant au hasard dans son aveuglement *éclectique*, et ne s'apercevant pas qu'il renverse d'une main ce qu'il édifie de l'autre,

[1] *Résumé*, p. CXXXII, CXXXIII.
[2] *Ibid.*, p. XXIX.

M. Fétis est contraint d'articuler une négation sur chacun des points dont la réunion forme la doctrine universelle relative à la musique. Lorsqu'il se laisse guider par l'histoire, la logique des faits le conduit à la vérité philosophique; mais, à son approche, les tendances de son esprit se réveillent et l'entraînent dans la voie opposée.

Par tout ce qui précède l'on voit que la définition de la musique donnée par l'école matérialiste se rapporte parfaitement à l'ensemble de son système : *C'est un art de sensations,* comme dit Framery; *peu importe* de savoir son origine. « Ce qui intéresse, continue M. Fétis, c'est de savoir ce qu'elle est (la musique) dès qu'elle mérite le nom d'art [1]. » Mais encore une fois, que l'on dise à quelle époque et de quelle manière elle s'est élevée au rang des arts! *Peu importe* encore, et l'auteur se met aussitôt en devoir d'exposer sa théorie, se préparant à *lever tous les doutes, à tout expliquer* [2]. Tout expliquer? Vraiment, il commence bien!

Mais voyons jusqu'à quel point M. Fétis a le droit d'*expliquer et de lever les doutes.* Et d'abord, a-t-il celui de définir la musique? Ce droit? Mais M. Fétis se l'enlève à lui-même : « Que la musique nous émeuve, dit-il, et c'est assez. — Mais sur quel sujet? — *Peu m'importe.* — Par quels moyens? — *Je l'ignore; je dis plus, je ne m'en inquiète guère* [3]. » Toujours le même argument : *Peu m'importe!* Ainsi M. Fétis *ne s'inquiète guère* de savoir quelle est la nature et l'essence de la musique. Alors, comment ose-t-il la définir?

[1] *La musique à la portée de tout le monde*, p. 6.
[2] *Ibid.*, p. 7.
[3] *Ibid.*, p. 358.

Et la théorie! Qu'est-ce que la théorie? C'est le résultat de toutes les observations faites sur un art, sur sa nature et sur ses moyens d'action, consacrées par l'expérience et érigées en corps de doctrine. Mais tous ces mots doivent être rayés du dictionnaire de M. Fétis, puisqu'il n'y a pour lui ni essence de l'art, ni moyens d'action de l'art, ni observation, ni expérience, ni théorie conséquemment.

VIII

On demande quelquefois quelles peuvent être les causes du discrédit où l'art musical est tombé dans l'esprit de certains hommes graves. L'exposé précédent répond à cette question.

Il est temps de finir. Aussi bien, après une semblable discussion, éprouvons-nous le besoin d'élever nos pensées vers des horizons plus purs, aux clartés de la doctrine au nom de laquelle nous avons repoussé tant d'extravagantes erreurs, si tristement exhumées de la poussière du matérialisme.

Et quant à la définition qu'à notre tour nous avons donnée de la musique, nous en abandonnons la défense tant à la réfutation qui précède qu'aux citations qui vont suivre. Redisons donc avec Plutarque : « Quant à moi, je n'estime point que ç'ait esté un homme qui ait inventé tant de biens que nous apporte la musique, ains cuide que ç'ait esté de Dieu qui est orné de toutes vertus[1]; »

Avec Plutarque, Platon et Pindare, que : « La musique a esté *donnée* aux hommes, *non pas pour delices ny pour*

[1] Plutarque, *Traité de la musique*, trad. d'Amyot.

volupté, ny un chastouillement d'oreille, mais pour que la musique survenant à grande confusion et désordre ès accords et consonnances de l'âme, les rameine et les remet derechef tout doulcement en leur ordre et en leur lieu ; »

Avec Hippocrate : « Je ne doute pas que les arts ne soient primitivement des grâces accordées aux hommes par les dieux ; »

Avec le Li-ki : « La musique est l'expression et l'image de l'union de la terre avec le ciel [1] ; »

Avec Quintilien, que « la musique se lie à la connaissance des choses divines [2] ; »

Avec Platon, toute l'antiquité païenne, l'antiquité chrétienne, et tous les théoriciens jusqu'au dix-neuvième siècle : « qu'elle est divine dans son essence, son origine et sa destination ; »

Avec le P. Mersenne, que : « La *musique est en Dieu ;* »

Avec le docteur Gall : « La musique et le chant ne sont pas des inventions de l'homme ; le Créateur les lui a révélées à l'aide d'une organisation particulière ; »

Avec le cardinal Bona, que : « Le premier homme reçut de Dieu le bienfait de la musique avec une instruction universelle ; »

Avec le Père Martini et Rameau, que : « La musique n'est faite que pour chanter les louanges de Dieu ; »

Avec Méhul : « Je crois que cet art a un but plus noble que celui de chatouiller l'oreille, et qu'il n'est pas condamné à n'être jamais qu'aimable [3] ; »

[1] *Mémoires sur les Chinois,* t. I, p. 237.

[2] *Cum rerum divinarum cognitione esse conjunctam. Quint. Inst.,* lib. II, cap. 16.

[3] Préface de *l'Irato.*

Avec un éloquent philosophe catholique, M. l'abbé Gerbet : « C'est sous la forme de la musique que la religion nous représente l'état supérieur de la parole dans le monde futur [1]. Le chant est le commencement de la régénération, de la transfiguration de la parole terrestre ; c'est l'élan de la voix humaine vers le mode céleste de l'expression de la pensée. »

On ferait des volumes de textes de ce genre. Nous finirons par une citation empruntée à notre musicien théoricien, et que nous recommandons aux théoriciens et aux musiciens de nos jours. Nous sommes heureux, en terminant cette leçon, de nous reposer sur d'aussi belles paroles que les suivantes. Elles furent écrites en 1807, époque où le retour aux idées saines et élevées était beaucoup moins marqué qu'il ne l'est aujourd'hui :

« La musique ne fut point *inventée* par les hommes, dans le sens que nous donnons ordinairement au mot *inventer;* elle ne fut que *découverte* par eux. Cet art nous vient réellement de Dieu; c'est lui qui l'a inspiré aux hommes; c'est lui qui en a établi les principes et les règles dans les accents de nos besoins; c'est lui qui en a noté tous les sons dans notre cœur; c'est là qu'il a déposé tous les secrets de la science musicale, de cet art de peindre le sentiment par la voix, et d'en imiter les accents par les sons. C'est pourquoi aussi les anciens reconnaissaient à l'étude de la musique un double objet, applicable à tous les arts qui étaient du ressort de la voix, celui de la morale et celui de l'éloquence. C'était par l'étude de la musique qu'on apprenait à distinguer

[1] Voir à ce sujet un beau passage de Zarlino, *Instit. harmon.*, 1762, cap. 2, p. 6.

l'expression des sentiments louables et vertueux, d'avec l'expression des sentiments méprisables et criminels. C'était par l'étude de cette science qu'on apprenait à célébrer dignement les louanges des dieux et les bienfaits des héros; c'était enfin par les effets puissants de la musique que l'on parvenait à graver dans l'esprit et dans le cœur des peuples les lois religieuses et politiques sur lesquelles reposait l'ordre social[1]. »

[1] *De l'analogie de la musique avec le langage*, par Villoteau, t. II, p. 127.

1836.

LÉGENDES PATRIOTIQUES

ET

CHANTS RELIGIEUX ET POPULAIRES DES ROMAINS.

Il y a, relativement à la manière dont la musique a été cultivée chez les Romains, deux opinions tellement différentes, qu'elles semblent inconciliables, et néanmoins l'une et l'autre ont été quelquefois admises simultanément par les mêmes écrivains. D'une part, un auteur, Frédéric Schlegel, par exemple, nous dit que la langue latine est incomparablement plus musicale que la langue italienne sa fille, et que, sous le rapport de l'euphonie, la première est d'une perfection telle, que les grands maîtres du moyen âge n'ont pas hésité à la préférer à la seconde pour la musique d'un genre élevé. Cela fait supposer qu'il s'est trouvé nécessairement chez le peuple romain des monuments d'une musique indigène, des chants populaires, ou, si l'on veut, quelques rudiments de mélodie aussi anciens que leur langue même. D'une autre part, le même Schlegel affirme, avec tous les historiens modernes de la musique, à l'exception d'un seul à notre connaissance, l'Anglais Stafford, que les Romains n'ont point eu de musique nationale, originale; que tout ce qu'ils possédaient de cet art leur était venu de la Grèce,

ainsi que leurs musiciens, et que, d'ailleurs, la musique était parmi eux l'objet d'un mépris tel, que Salluste, parlant d'une dame romaine, a pu lui reprocher, *comme une indécence,* de savoir danser et chanter : *saltare et psallere elegantiùs quàm necesse est probæ.*

Faut-il voir là une contradiction apparente ou réelle ? Nous devons penser qu'elle n'est qu'apparente, si entre ces deux opinions opposées vient se placer un fait, fait important et curieux, dont les historiens de l'art n'ont pas soupçonné l'existence, et dont la découverte, dans tous les cas, est due à des hommes entièrement étrangers à la musique. Or, ce fait existe. Le voici : c'est qu'il y a eu réellement une époque où les Romains possédaient tous les éléments d'une musique indigène, c'est-à-dire des chants nationaux et populaires, en rapport avec la constitution harmonique de leur langue, lesquels éléments n'ont pu atteindre leur développement pour des causes que nous allons faire connaître. Il nous semble d'autant plus à propos, dans l'intérêt de l'histoire complète de l'art, de mettre les érudits sur la voie des recherches à faire à ce sujet, que, de nos jours même, on est parvenu à rétablir dans son entier le système musical de divers peuples septentrionaux d'après des indices et des documents beaucoup moins graves.

En quoi consistait la musique à l'époque où l'empire romain, miné par tant de germes de dissolution qui ne tardèrent pas à éclater, résistait néanmoins encore extérieurement au mal qui le dévorait intérieurement, et luttait, autant par la force d'inertie que par des accès de violence, contre l'invasion des barbares qui l'attaquaient et le pressaient de toutes parts ? Le système mu-

sical des Grecs n'existait plus, du moins en Occident. Les musiciens, les artistes de la Grèce avaient été définitivement chassés de Rome. Le chant d'église n'était pas encore constitué. Mais les chrétiens, tantôt formés en associations pour mettre en commun leurs émotions et leurs prières, tantôt entassés dans les cachots et les catacombes, faisaient entendre de pieux cantiques; mais quelques-unes des nations, des tribus et des hordes barbares qui venaient à leur tour se ruer contre la vieille puissance dominatrice aux abois, les Germains et les Huns, par exemple, avaient leurs chants d'indépendance, de guerre et de mort; mais à Rome même et dans l'antique Latium, des traditions nationales, perpétuées au sein des familles, transmises d'âge en âge, racontées par les vieillards aux enfants, conservaient le souvenir des superstitions gigantesques qui avaient éclairé le berceau du peuple-roi. Eh bien, ce long période de pêle-mêle effroyable, de convulsions et d'horribles déchirements, où le monde à l'agonie semblait devoir s'engloutir dans un chaos universel, cette époque était encore un berceau, le berceau de la civilisation, de l'art et de la musique modernes.

Interrogeons d'abord les traditions nationales sur les chants populaires des Romains que nous supposons avoir été conservés dans les derniers temps de l'empire et qui ont contribué, je n'en saurais douter, à former le chant de l'Église latine. Mais quand il n'en serait pas rigoureusement ainsi, ce sujet n'en serait pas moins digne de tout notre intérêt, à raison du silence que gardent à cet égard tous les historiens de la musique. Dans tous les cas, il est important qu'une semblable ta-

cune soit remplie. Nous serons obligés de remonter un peu haut.

Une opinion générale a prévalu parmi les musiciens, suivant laquelle les Romains n'auraient pas eu de musique originelle, indigène, et n'auraient connu et pratiqué d'autre musique que celle des Grecs. Les travaux les plus récents ne s'écartent en rien de cette opinion et tendent plutôt à la confirmer[1]. A ne parler que d'un système musical régulier, nul doute que celui des Romains n'ait été entièrement conforme à celui des Grecs. Mais quand on veut se faire une juste idée du génie musical d'un peuple, ce n'est pas le système qui y est cultivé qu'il faut examiner seulement, car ce même peuple peut n'être pour rien dans ce système et l'avoir reçu d'un autre peuple, presque sans altération, ainsi que cela s'est vu chez les Grecs et d'autres nations de l'Orient. Pour juger de l'instinct et du goût musical d'une nation, ce sont surtout ses traditions poétiques, ses chants nationaux et populaires qu'il faut étudier; il faut descendre dans sa vie intime, et tâcher de saisir, dans ses usages les plus familiers, le trait distinctif, spontané de son caractère et de ses sentiments primitifs. Tous les peuples ont chanté à leur berceau, et ces chants, répétés d'âge en âge, ont été souvent la dernière poésie de leur vieillesse. Or, c'est dans ces chants, dans ces cantilènes tristes, plaintives, ou rudes et sauvages, qu'il faut chercher l'expression et le cachet de leur nationalité. Il y a des systèmes musicaux

[1] « La musique qu'on cultivait à Rome était grecque; les musiciens, Grecs; les théoriciens, Grecs; enfin c'étaient aussi des Grecs qui fabriquaient les instruments. » *Résumé philosoph. de l'hist. de la musique*, par M. Fétis, p. CXXIV.

communs à divers peuples, comme il y a des langues communes à plusieurs pays, comme il y a encore divers pays soumis à une même forme de gouvernement. Par cela même qu'un système musical est usité chez plusieurs nations, il ne peut fournir que des renseignements vagues et généraux sur le caractère et le génie de la nation chez laquelle on l'observe. Mais, pour les chansons, pour les airs populaires, il en existe autant d'espèces, de variétés, de familles, qu'il y a de races d'hommes, de tribus, de peuplades. C'est dans ces airs, véritables monuments historiques et qui ont constitué seuls une tradition orale, que se perpétuent, au sein de la civilisation, les souvenirs et les annales de races quelquefois perdues ou éteintes, et je ne crains pas de dire qu'à mesure que ces airs recueillis avec plus de soin, mieux connus ou rétablis dans leur forme primitive, dévoileront les lois de leur tonalité et les bases constitutives des gammes sur lesquelles ils reposent, il en jaillira des lumières propres à fixer et à classer certaines origines nationales dont il est fort difficile souvent de pénétrer l'obscurité. Là où la connaissance des idiomes et des dialectes locaux s'est perdue, elle peut être remplacée à beaucoup d'égards par la connaissance des tonalités; car si la musique est un langage, les tonalités sont en quelque sorte autant de dialectes et d'idiomes. C'est ainsi que l'archéologie de la musique doit devenir tôt ou tard l'auxiliaire de l'histoire générale.

Préoccupés de l'idée que le système musical des Romains n'était autre chose que le système des Grecs, ce qui est très-vrai, les historiens de l'art se sont mis peu en peine de rechercher si, à côté de cet art régulièrement constitué, il n'existait pas chez les Romains un

autre art libre dans ses allures, un art populaire, fruit de l'inspiration et de l'instinct plutôt que de l'étude. Et comme, pour l'ordinaire, les historiens n'écrivent guère que d'après d'autres historiens; comme ils se montrent peu curieux de puiser aux sources étrangères et de consulter les documents originaux, ils ont répété, les uns après les autres, que les Romains ne possédaient point de musique native, indigène; ce qui est très-faux. Cependant, deux considérations, qui se lient étroitement entre elles, auraient dû les préserver d'un jugement aussi superficiel. D'une part, ils auraient dû observer que la belle langue latine, cette langue essentiellement musicale et dans laquelle respirent si à l'aise l'élément mélodique et l'élément rhythmique, ne pouvait s'être formée et développée chez le peuple romain sans que ce peuple ne fût doué lui-même d'un génie musical tout particulier; d'autre part, ils auraient dû arriver à la même conclusion en voyant les Romains manifester à certaines époques un goût vif et passionné pour la musique et en comptant dans le nombre d'aussi habiles musiciens que Néron et Jules César. Quels que soient les bouleversements dont l'Italie a été le théâtre après cette époque reculée, on peut toujours affirmer qu'avec une langue non moins musicale que la langue italienne, et d'ailleurs habitant le même climat, le peuple romain d'alors ne différait pas essentiellement du peuple romain d'aujourd'hui, car les habitudes, les dispositions qui tiennent à la nature du langage et aux influences du même sol et du même ciel, peuvent se modifier sans doute avec le temps, mais non changer fondamentalement.

Arrivons à l'existence de ces chants patriotiques et

populaires des Romains; après quoi nous tâcherons d'expliquer pour quelles causes ces éléments d'une musique nationale ne se sont pas développés de manière à produire un système qui aurait pu et dû remplacer celui des Grecs.

L'antiquité des légendes romaines remonte bien au delà du rétablissement des Annales. Il y a aujourd'hui plus de cent cinquante ans qu'un savant philologue, Périzonius, a émis l'opinion que ces légendes étaient transmises de génération en génération par des hymnes, et il a montré que l'usage de chanter dans les repas les louanges des grands hommes avec accompagnement de flûte était établi chez les Romains [1]. Périzonius parlait d'après Cicéron, à qui cet usage était connu par Caton. « L'auteur le plus recommandable en fait d'origines, dit Cicéron, Caton, prétend que nos ancêtres avaient institué cette coutume d'après laquelle ceux qui se mettaient à table chantaient sur la flûte les louanges et les vertus des hommes illustres [2]. » Les convives chantaient chacun à son tour, et l'on supposait que ces chansons, domaine commun de la nation, n'étaient ignorées d'aucun citoyen libre. Selon Varron, on les faisait chanter par de jeunes garçons modestes, tantôt avec accompagnement de flûte et tantôt sans musique [3], et Festus dit

[1] Periz. *Animadversiones historicæ*, Amsterdam, 1685, in-8°.

[2] « Gravissimus auctor in originibus, dixit Cato, morem apud majores hunc epularum fuisse, ut deinceps, qui accubarent, canerent ad tibiam clarorum virorum laudes atque virtutes. » *Tuscul.*, lib. IV, 2.

[3] « Assâ voce (aderant) in conviviis pueri modesti, ut cantarent carmina antiqua, in quibus laudes erant majorum, assâ voce et cum tibicinâ. » Dans *Nonnius*, II, 70.

que les Muses étaient appelées *camenæ*, parce qu'elles chantaient les louanges des anciens[1].

Il est vrai que Cicéron regardait ces chansons comme perdues et les regrettait beaucoup[2]; il est vrai aussi que Caton semble en avoir parlé comme d'un usage en désuétude. Mais, dit Niebuhr, ces chansons n'étaient perdues que pour l'indifférent ainsi que les sentences d'Appius Claudius, et Denys connaissait de ces chansons sur Romulus[3]. « Que celui, s'écrie encore Niebuhr, qui dans la partie épique de l'histoire romaine ne reconnaît point les chants passe à cet égard comme il l'entendra : il sera toujours plus isolé; ici, la marche rétrograde est impossible pour plusieurs générations[4]. » Il ne faut pas confondre ces chants avec les *psalteriæ*, c'est-à-dire ces chœurs de musiciens et de musiciennes qui assistaient aux fêtes des Romains et jouaient dans les banquets. Ils ne furent introduits à Rome qu'après la défaite d'Antiochus, roi de Syrie.

Denys rapporte de plus qu'après la victoire de Romulus sur les habitants de Cécina (749 ans avant J.-C.), l'armée tout entière, rangée par divisions, suivit le char du triomphateur, chantant des hymnes aux dieux et célébrant son général en vers improvisés. Il dit encore que dans le sacrifice annuel que les Romains faisaient en l'honneur de Cybèle, son image était promenée en pro-

[1] « Camenæ, Musæ, quod canunt antiquorum laudes. » Festus, Ex. S. V. (probablement *De Verborum significatione* de V. Flaccus, dont Festus fut l'abréviateur.)

[2] *Brut.*, 18 et 19.

[3] *Hist. romaine* de Niebuhr, traduct. de M. de Golbéry, t. I, p. 358-364.

[4] *Ibid.*

cession dans toute la ville et que les prêtres et les prêtresses frappaient leurs cymbales, pendant que d'autres gens de leur suite jouaient sur la flûte les louanges de la déesse. Les institutions religieuses de Numa font mention des prêtres *Saliens*, qui étaient des danseurs et des chanteurs d'hymnes adressés au dieu de la guerre, et ce législateur, divisant le peuple en tribus, donna le premier rang aux musiciens, parce qu'ils étaient employés dans le service religieux. Parmi les centuries établies par Servius Tullius, deux d'entre elles furent exclusivement composées de joueurs d'instruments. C'est sans doute en souvenir de ces traditions antiques qu'Horace appelle la musique l'*amie du temple* et que Maxime de Tyr la nomme la *compagne des sacrifices* [1].

Cicéron met au nombre des formes de la poésie populaire romaine les *Neniæ*, hymnes que l'on chantait avec accompagnement de flûte dans les funérailles [2], car c'était, suivant Macrobe, une croyance répandue chez plusieurs nations que la douce harmonie de la musique invitait les âmes séparées de leur corps à remonter au ciel pour se réunir à leur principe éternel [3]. Ces

[1] J'emprunte ces détails à l'*Histoire de la musique* de Stafford. Quelque opinion que l'on ait sur cet écrivain, on doit le louer d'avoir parlé des hymnes et des chants patriotiques des Romains, bien qu'il dise que ces chants ne faisaient pas partie des usages de la vie civile, ce qui est faux.

[2] Cic. *De legib.*, II, 24.

[3] « Macrobii observatio est plurimarum gentium, vel regionum instituta sanxisse mortuos ad sepulturam cum cantu prosequi oportere, persuasione hâc, quâ post corpus ad originem dulcedinis musicæ, hoc est ad cœlum, animæ redire credantur. » (*In Somno Scip.*, lib. II, cap. III). Cardinal Bona. *De divinâ psalmodiâ. De cant. ecclesiast.*, p. 433.

Neniæ étaient des chants particuliers aux Romains et qui n'avaient aucun rapport avec les *Thrènes* et les élégies des Grecs. A Rome, surtout dans les premiers temps, comme l'observe Niebuhr, on ne tenait pas compte d'une molle douleur; on ne pleurait pas le mort, on l'honorait. C'étaient donc des chants de commémoration semblables à ceux que l'on chantait dans les festins. Peut-être même ces derniers étaient-ils les mêmes que ceux qui s'étaient fait entendre pour la première fois au jour de gloire du défunt. De la sorte, ajoute l'historien allemand, il se pourrait que, sans le savoir, nous fussions en possession de quelques-uns de ces hymnes, bien que Cicéron en déplorât la perte[1]. Les lois des Dix Tables, données 450 ans avant J.-C., consacrèrent cet usage, en statuant que le nombre de joueurs de flûte dans les funérailles serait fixé à dix, et en ordonnant que les louanges des hommes honorables seraient prononcées en présence du peuple assemblé.

Les chansons converties en prose, qui sont appelées par nous Histoire des Rois de Rome, étaient de forme différente; elles étaient d'une grande étendue; les unes se présentaient comme un ensemble dans lequel il y avait de la suite; les autres n'avaient entre elles aucune liaison nécessaire. L'histoire de Romulus forme à elle seule une épopée; mais il ne put y avoir sur Numa que des chants fort courts[2].

Quelle que soit l'opinion des auteurs sur l'origine grecque ou étrusque de la musique régulière que l'on cultivait à Rome dans les temps de la république et

[1] *Hist. rom.* de Niebuhr, *loc. cit.*
[2] *Ibid.*

sous les empereurs, — pour le dire en passant, il paraît bien constaté aujourd'hui que la musique de l'Étrurie était grecque, ainsi que ces vases si recherchés aujourd'hui, appelés *vases étrusques;* — on doit nécessairement distinguer de cette musique les chants héroïques des Romains, chants incontestablement latins et qui étaient entièrement dans le génie de leurs vieilles traditions poétiques. Niebuhr affirme également que leurs flûtes étaient indigènes [1].

C'est particulièrement aux travaux des savants allemands que ce point intéressant de l'histoire de la musique doit ses éclaircissements les plus précieux. Après avoir reconnu que la plupart des auteurs qui ont le mieux étudié les anciens usages et les mœurs des Romains font souvent mention de vieilles chansons nationales qui racontaient les grandes actions des ancêtres, et que l'on chantait dans les fêtes publiques ainsi qu'aux repas des nobles, Frédéric Schlegel ajoute : « C'était donc dans des chants héroïques, historiques, que se manifestaient les sentiments patriotiques et le génie poétique des Romains, avant qu'ils fussent allés aux écoles des Grecs apprendre l'éloquence sophistique, et s'initier aux secrets d'une poésie régulière, plus savante et sans contredit plus riche en ressources que la leur [2] ! » Énumérant ensuite les divers sujets de ces chants antiques, l'écrivain signale : 1° la naissance et la destinée fabuleuse de Romulus; 2° l'enlèvement des Sabines; 3° le combat des Horaces et des Curiaces; 4° l'orgueil de Tarquin; 5° le malheur et la mort de Lucrèce, la

[1] *Hist. rom.* de Niebuhr, t. I, p. 193.
[2] *Hist. de la littérature*, trad. de W. Duckett, t. I, p. 123-126.

vengeance qu'en tira Brutus, et l'affranchissement de Rome qui en fut la suite; 6° la guerre merveilleuse de Porsenna; 7° la fermeté d'âme de Mucius Scévola, et 8° enfin, mais plus tard, le bannissement de Coriolan; sa lutte contre la patrie, et la victoire que la présence de sa mère et la pensée de Rome remportèrent sur ses ressentiments [1].

Comme on le voit, ces chants se concentraient entièrement sur la patrie et devaient se rapprocher beaucoup du genre héroïque par le mélange de merveilleux et de fabuleux qu'on y trouve. De plus, les Romains, tout à fait étrangers alors à la pompe, à la richesse de la versification grecque, chantaient ces aventures et ces histoires héroïques en vers simples, appelés en Italie *vers saturnins*, à cause de l'antiquité de leur

[1] Je trouve dans un ouvrage inédit de M. Ballanche, la *Formule générale de l'histoire*, deux passages qui se rapportent au sujet que je traite ici. Cet écrivain, qui a si profondément pénétré dans l'esprit des traditions antiques, dit, en parlant du bon roi Servius Tullius : « Ses bienfaits à peine compris sont en quelque sorte devinés Quelques chants monotones et vulgaires, dans une langue incomplète, nommée la langue des vagissements, parlaient de son origine due à une merveille du foyer domestique et des institutions tombées en désuétude, quoique non abolies. Ces chants, qui furent la première expression, l'expression grossière et inculte d'un sentiment confus de soi-même, ces chants sont redits par quelques vieux plébéiens, et le sens qui y était renfermé apparaît soudainement. » (P. 115.)

Plus loin, l'auteur met les paroles suivantes dans la bouche d'un sénateur : « La victoire du lac Régille, qui retentira toujours dans nos chants guerriers et dans nos hymnes religieux, a confirmé l'existence et l'inviolabilité du patriciat romain, son indépendance et sa suprématie sur toute la confédération latine. Ces chants et ces hymnes perpétueront la mémoire du double prodige par lequel fut signalée l'assistance céleste. » (P. 121.)

origine, et qui, à l'ornement de la rime près, différaient peu des vers alexandrins, encore irréguliers, dont se servaient au moyen âge toutes les nations de l'Europe [1].

Je viens de résumer, en employant souvent les expressions des auteurs cités, les notions que j'ai pu recueillir sur l'ancienne musique des Romains, la seule véritablement romaine, la seule spontanée et capable d'inspirer un intérêt réel; et c'est pourtant cette partie dont les historiens de l'art ont le plus négligé de s'occuper. Ces notions, je le sais, sont loin d'être précises et complètes. Mais elles établissent l'existence d'une musique, ou, si l'on veut, des éléments d'une musique nationale chez les Romains; et l'on ne saurait douter que cette musique, ces chants populaires qui se sont perpétués longtemps parmi eux, n'aient dû contribuer, avec le système musical des Grecs, à former le chant d'Église au troisième et au quatrième siècle [2]. Quant à moi, je suis invinciblement porté à croire que ces chants n'ont pas entièrement péri.

[1] Schlegel. *Hist. de la littérature*, t. I, p. 123-126.

[2] Nous avons sur ce point le témoignage de l'auteur d'un livre estimé sur le chant grégorien : « Toutes les Églises, dans les temps de liberté, dit-il, admirent donc le chant pour célébrer avec plus de pompe et de solennité les offices divins. On adopta les différents modes de chant des anciens Grecs, et suivant leurs principes et leurs méthodes. Ces Grecs, subjugués par les Romains, avaient apporté tous les arts à Rome, où ils furent cultivés avec zèle. Le chant ne fut point oublié; aussi serait-il aisé de prouver que les Romains s'y appliquèrent, qu'à l'imitation des Grecs ils cultivèrent le chant, et qu'*ils ne négligèrent rien pour en faire un usage agréable dans leur langue*. La religion fit usage de leurs travaux et s'en servit pour l'office divin. » *Traité théorique et pratique du plain-chant, appelé Grégorien*, par Poisson. Paris, M.VCC.LI, ch. II, p. 24.

Examinons maintenant les causes pour lesquelles, chez un peuple aussi développé et civilisé que l'était le peuple romain, cette musique nationale a été étouffée dans son germe.

Ces causes sont et ne peuvent-être que celles qui arrêtèrent les progrès des autres arts à Rome, sans excepter la littérature. On peut dire que ces progrès furent, à certains égards, en raison inverse des conquêtes des Romains. Tant que la puissance de la nation fut concentrée dans la ville natale, sa civilisation tendit à revêtir une forme particulière, distinctive. Mais à mesure que l'empire s'étendit au dehors, les éléments de cette civilisation furent comprimés, en quelque sorte refoulés sur eux-mêmes, ou furent absorbés par les idées civilisatrices des peuples conquis. L'équilibre du monde veut que la puissance qui subjugue par la force matérielle soit elle-même à son tour subjuguée par la force morale. La conquête par les armes amène comme réaction nécessaire la conquête par les idées. Cela s'est vu chez les Romains, chez les Gaulois, chez les barbares, et dans le cours des temps modernes. Aussi fait-on remonter à la première époque glorieuse des Romains, celle où Rome fut délivrée par Camille des mains des Gaulois, ces chants héroïques dont Caton et Cicéron ont parlé et qu'Ennius et Tite-Live n'entendirent pas sans émotion. Les anciennes traditions des rois et des héros étaient assez rapprochées des âges merveilleux de Rome pour être encore vivement senties. Mais dès que les Romains se furent emparés de Tarente, de l'Italie, de la Sicile, de la Macédoine, de Carthage, de l'Espagne, de l'Achaïe, Rome cessa d'être la faible cité des commencements, l'alliée des Sabins, la petite nation restée

dix ans campée sous les murs de Véies, comme jadis les Grecs devant Troie. Rome était la reine, la maîtresse de l'Occident, et elle marchait à la domination du monde entier[1]. Mais alors aussi la Grèce dominait tout l'empire par sa langue, sa philosophie, ses usages, sa littérature, ses sciences, ses arts. La Grèce n'était plus une nation; son territoire était envahi, soumis; mais elle était aussi toute une civilisation, qui envahit, qui soumit la nation victorieuse. Province romaine par le fait, elle était centre et métropole par l'idée. Rome chercha par tous les moyens à se soustraire à cette influence. Son orgueil échoua contre la force des choses. Le vieux Caton, le Romain par excellence, que son fanatisme pour la patrie rendit injuste et intolérant à l'égard des Grecs, eut beau faire bannir jusqu'aux médecins de la Grèce qu'il représentait comme des imposteurs; il eut beau recommander à ses concitoyens les vieux usages du bon vieux temps; le sénat eut beau expulser deux fois les philosophes, les rhéteurs, les artistes grecs[2]; une loi plus forte que celles du sénat, plus puissante que l'autorité de Caton, fit de Rome une nouvelle Athènes. Quant aux musiciens, ils furent successivement protégés, bannis, rappelés par Auguste, Tibère, Caligula[3]. L'édit par lequel le consul Émile Scaurus proscrivit les concerts de musique, l'an 114 avant J.-C., ne demeura pas longtemps en vigueur (Stafford). Il était dans la destinée et la nature conquérante de ce peuple de ne pouvoir étendre au loin ses rapports politiques sans s'approprier toutes les

[1] *Hist. de la littérature* de F. Schlegel, t. I, p. 127.
[2] *Ibid.*, p. 114, 117.
[3] *Résumé philos. de l'hist. de la mus.* de M. Fétis, p. CXXIV.

richesses, toutes les lumières, toutes les erreurs, tous les vices des autres contrées qui, malgré leurs résistances particulières, furent forcées de s'incorporer à lui. La littérature de cette nation fut, quant à sa forme, une littérature d'emprunt et d'imitation, une plante exotique qui vécut en serre chaude où, par bonheur, elle poussa un magnifique jet. Sa musique fut un art artificiel, cultivé à l'extérieur, mais qui ne jeta pas de racines dans le sol[1]. La civilisation grecque dévora donc tout dans la civilisation romaine. Elle dévora tout, hormis un seul élément. Cet élément immense, tout-puissant, impérissable, fut l'amour de la patrie, l'idée toujours constante de Rome, de sa grandeur, de sa splendeur. Il vivifia, chez les Romains, la littérature, la poésie, l'histoire; et ce fut aussi cet élément qui dut perpétuer ces traditions, ces chants patriotiques, que les Romains purent bien oublier quelque temps pour les poésies régulières, savantes des Grecs, pour les beautés variées et magiques de l'*Iliade* et de l'*Odyssée*, mais dont les accents devaient se retrouver dans les joies de l'enfance et dans les souvenirs de la vieillesse.

Nous avons dit, dès les premières lignes de cet article, que Stafford est, parmi les historiens modernes de la musique, le seul qui nous semble avoir ajouté quelque importance à ces airs populaires des Romains. Il cite même plusieurs faits dont Niebuhr et Schlegel n'ont pas fait mention, et que nous ne reproduirons

[1] « Au temps de Vitruve, le premier auteur latin qui ait parlé de la musique, il y avait très-peu de mots latins qui fussent appliqués à cette science. » (Stafford.)

pas, son livre étant un ouvrage spécial et par là même sous la main de tous les musiciens érudits. Mais on a lieu d'être surpris que son exemple n'ait pas engagé les historiens qui lui ont succédé à approfondir la même question. Si ces chants, ainsi que le pense Niebuhr, *subsistent encore parmi nous;* si, au lieu d'avoir été perdus, ils n'ont été que transformés, il y a là quelque chose qui doit vivement piquer la curiosité et l'amour-propre des antiquaires et des archéolognes de l'art musical. Toutefois, ceux-ci ne doivent pas se dissimuler les difficultés d'une semblable tâche. Il ne reste aucun vestige de notation latine qui remonte à l'époque des chants héroïques romains. La notation latine conservée par Boëce n'a rapport qu'à la musique grecque en usage à Rome dans les temps des empereurs.

Les découvertes de M. Perne, développées et éclaircies plus tard par M. Fétis dans son *Résumé philosophique de l'histoire de la musique*, ne portent que sur le même système musical. De plus, il est presque certain que ces chants patriotiques n'étaient point fixés par la notation, puisqu'ils constituaient la tradition orale. Or, Villoteau observe que toujours la tradition orale a été frappée à mort par l'écriture. La *Revue musicale* nous fournit à ce sujet un fait intéressant. Faujas de Saint-Fond, rendant compte dans son *Voyage en Angleterre, en Écosse et aux îles Hébrides*, d'un concert qui eut lieu à Édimbourg, chez Adam Smith, auteur de *la Richesse des nations*, parle ainsi de l'effet que produisit sur lui un morceau de musique nationale exécuté par un joueur de cornemuse : « Les impressions que faisait sur moi cette musique sauvage contrastaient si fort avec celles qu'éprouvaient les habitants du pays, que je suis convaincu qu'il faut considé-

rer cette composition *moins comme morceau de musique que comme un monument appartenant à l'histoire. On ne trouve aucune trace de la langue écrite de ces peuples, ce qui fait présumer qu'ils consignaient les événements qui les intéressaient le plus dans ces sortes de chants, qui se transmettaient de race en race et qui leur rappelaient des souvenirs précieux.* »

1836.

HISTOIRE ET ARCHÉOLOGIE

MUSICALES.

M. de Coussemaker. — Le père L. Lambillotte. — M. T. Nisard. — MM. Vitet, Vincent, l'abbé Tesson, l'abbé C. Alix, etc.

Quand nous voyons aujourd'hui, je ne dirai pas une partition de Rossini ou de Beethoven, mais un simple air écrit pour deux voix ou pour le piano, ou même une seule phrase musicale avec son accompagnement, nous sommes loin de soupçonner que ces caractères matériels que nous avons sous les yeux sont le résultat du travail des siècles, et que ces cinq lignes composant la *portée*, ces chiffres indiquant la mesure, ces *clefs*, ces notes de figures et de valeurs diverses représentant des sons isolés et simultanés, une mélodie et une harmonie, groupées suivant les lois d'une certaine mesure et d'un certain rhythme, sont le produit des quatre ou cinq grandes transformations par lesquelles l'art musical a passé depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. Je dis l'art musical, et ce n'est pas assez : on peut ajouter que les lettres, les autres arts, la civilisation tout entière, ont subi des transformations analogues, car tout se lie et s'enchaîne dans le mouvement homogène de l'humanité, et nulle révolution ne se manifeste dans les profondeurs

du corps social qu'elle ne se communique de proche en proche à toutes les parties de l'ensemble.

Ce petit air, cette ligne musicale étant donnés, nous sommes plutôt tentés de nous figurer que cet ingénieux système de notation,

Art de *fixer* les sons et de *chanter* aux yeux,

a pris un beau jour naissance dans le cerveau de quelque moine érudit, de quelque écolâtre de couvent qui se sera promis de doter la musique d'un système d'écriture aussi prompt, aussi sûr, aussi commode que le système d'écriture ordinaire; tant il est vrai que la simplicité est presque toujours le résultat d'une lente élaboration, de longs tâtonnements, d'efforts continus et successifs !

Quoi de plus simple, en effet, à ne parler que de la *portée*, que d'imaginer ces quatre ou cinq lignes horizontales *sur* et *entre* lesquelles viennent s'échelonner les divers sons du système, avec leurs accidents, leur valeur respective, et dans un ordre tel, avec une telle précision et netteté, que l'erreur n'est pas plus possible pour ces différents signes qu'elle ne l'est pour les différentes lettres de l'alphabet? Et remarquez ici que ce que nous disons d'une ou de deux lignes horizontales, nous le disons aussi de la partition la plus compliquée; car, une fois trouvée la portée, qu'importe qu'il y en ait deux seulement ou vingt superposées les unes aux autres? une fois trouvée la clef, qu'importe qu'il y en ait cinq ou six au lieu d'une? etc., etc. Eh bien ! cette chose si simple, que l'on dirait avoir été inventée par un enfant en se jouant, la ligne horizontale,

je n'ai rien exagéré en disant qu'il a fallu des siècles pour la découvrir; si bien que si nous remontons au temps où la notation musicale se composait de ce qu'on appelle les *neumes primitifs*, nous voyons que, pour en venir aux quatre lignes de la portée du plain-chant, il est nécessaire de compter autant de siècles que de lignes environ, et nous trouvons qu'à cette époque l'art, loin de rester stationnaire, a marché.

Mais qu'était-ce donc que ces *neumes primitifs*?

Il n'est pas que vous n'ayez eu la curiosité de feuilleter dans les bibliothèques un de ces précieux manuscrits sur parchemin du huitième au onzième siècle, et dont chaque ligne du texte, écrite en caractères menus et à peine lisibles, est surmontée d'une foule de signes en forme de points, de virgules, de traits couchés ou horizontaux, de crochets diversement contournés, qui courent au-dessus des mots, montent et descendent avec mille bizarreries et irrégularités. Or, ces figures, que vous prendriez au premier coup d'œil pour des éclaboussures de la plume, sont précisément ce que nous appelons les *neumes*, c'est-à-dire notes musicales. *Neumer* veut dire *noter*, et il est dit de saint Grégoire qu'il *neuma* son antiphonaire, *neumatizavit*.

Comprenez-vous maintenant les difficultés sans nombre que les copistes et les chantres devaient rencontrer, les uns dans la transcription de ces signes, les autres dans l'obligation où ils étaient de saisir les intonations à livre ouvert? Comment se reconnaître dans ce dédale de signes placés arbitrairement à des hauteurs différentes? Il en résultait une foule d'erreurs dans les livres et de nombreuses altérations dans les mélodies grégoriennes. Pour obvier à cet inconvénient, un chan-

tre — l'histoire n'a pas conservé son nom — « imagina (vers le milieu du dixième siècle) de tracer au-dessus du texte une ligne parallèle qu'on marqua d'abord à la pointe sèche, puis à la plume avec de l'encre rouge ou noire. « Cette ligne, continue M. de Coussemaker, à laquelle on assigna la place d'une note fixe, servait aux notateurs de point de ralliement pour maintenir les signes dans une position de hauteur exacte, et elle aidait les chantres dans la lecture, en leur montrant une note invariable et leur fournissant les moyens de reconnaître avec plus de facilité et de certitude la signification des signes placés au-dessus ou au-dessous de cette ligne. Dans les commencements, la ligne ne portait aucun signe indicatif de tonalité; bientôt elle fut marquée, soit par une lettre placée en tête de la ligne, soit par une couleur. »

Ce n'est pas tout. A cette ligne Gui d'Arezzo en ajouta d'abord une seconde placée au-dessus de la première. « Celle-ci, tracée en encre rouge, portait en tête la lettre F, qui était la clef de *fa;* la seconde, marquée en encre jaune, avait en tête la lettre C, qui était la clef d'*ut.* » On se contenta pendant longtemps, surtout en Italie, de ces deux lignes rouge et jaune. Cependant, quelque précision que par ce moyen on eût introduite dans la notation, il restait trois notes intermédiaires dont la position n'était pas assez nette pour mettre à l'abri de toute erreur. C'est pourquoi Gui compléta le système des quatre lignes par deux autres, marquées tantôt à la pointe sèche dans l'épaisseur du vélin, tantôt à la plume, qui furent placées, l'une entre les deux lignes rouge et jaune, l'autre tantôt au-dessus de la première et tantôt au-dessous de la seconde.

En faisant connaître l'origine des lignes, nous avons fait connaître l'origine des clefs, et, comme l'observe fort ingénieusement M. de Coussemaker dans son *Mémoire sur Hucbald* (Paris, Techener, 1841), p. 156-158, il est aisé de distinguer, dans la forme actuelle de nos clefs de *fa*, d'*ut* et de *sol*, une altération des lettres F, C et G.

Passons à l'harmonie.

Je ne parlerai pas ici de ce que cette science offre de compliqué, de multiple dans ses applications; je veux m'en tenir à la notion élémentaire de ce qu'on appelle *accord consonnant* et *accord dissonant* : l'un composé d'intervalles qui portent repos en eux-mêmes, et après la perception desquels l'oreille n'a rien à désirer; l'autre formé d'intervalles doués de la « propriété remarquable de produire une sorte d'*appel* sur les notes de repos, ou, en d'autres termes, de faire éprouver et, pour ainsi dire, d'inspirer à l'oreille le désir et le besoin d'entendre ces dernières notes sur lesquelles les premières doivent ainsi *se sauver* et *se résoudre*. » C'est ainsi que s'exprime M. Vincent, de l'Institut, dans son grand et beau travail sur la musique grecque.

Eh bien ! partez de la seconde moitié du neuvième siècle, époque où le moine Hucbald de Saint-Amand recommandait les suites de quartes et de quintes comme produisant une *suave harmonie*, et s'écriait dans l'enthousiasme de sa trouvaille : *Videbis nasci suavem ex hac sonorum commixtione concentum;* partez, dis-je, de cette époque, et comptez, s'il vous plaît, les siècles écoulés depuis ces premiers essais harmoniques jusqu'au temps où la théorie, s'appuyant sur l'étude des lois philosophiques de la gamme, a formulé la notion de la base de

toute harmonie, la consonnance et la dissonance, telle qu'elle vient d'être exposée ci-dessus.

Pourtant ces suites de quartes et de quintes, barbares en tant qu'harmonie, n'avaient rien, au temps de Hucbald, que de très-conforme à l'instinct musical d'alors. Une cause d'erreurs malheureusement trop commune dans les arts est la prétention de soumettre, à toute force, les monuments d'une époque reculée aux règles des époques récentes, et de compromettre ainsi la sûreté du coup d'œil rétrospectif par la rétroactivité des jugements. « La pente à l'anachronisme, dit M. Vitet, dans un compte rendu dont j'aurai occasion de parler plus loin, l'application involontaire de nos idées, de nos habitudes, à la recherche des choses d'un autre temps, est une des grandes sources d'erreurs en archéologie. » N'oublions pas que ni la science, cela va sans dire, mais encore ni le sentiment de l'harmonie n'existaient au neuvième siècle. Des sons accouplés plaisaient à l'oreille, non comme accord, mais comme agrégation de sons. Qu'avait donc voulu Hucbald ou ceux qui l'avaient précédé par ces successions de quartes et de quintes qui produisent sur nous l'effet d'une horrible cacophonie? Il est probable qu'ils avaient voulu imiter au moyen des voix le bruissement des cloches qui font résonner une foule de petits sons concomitants avec le son principal, lequel, comme disait Choron, met en mouvement comme une *poussière de sons*. Et l'on ne peut douter que ce ne soit là la raison de ces jeux singuliers de *fourniture* et de *mixture* de l'orgue, qui, tout en se perdant dans la sonorité dominante, la renforcent considérablement, combinaison à laquelle on a donné pour cela même le nom de *plein-jeu*.

L'explication donnée par M. de Coussemaker sur ce sujet est pleine de sagacité : « Quand nous entendons une quinte, dit-il, cet intervalle harmonique représente à notre oreille un accord parfait ; car bien que la tierce ne soit pas exprimée, on la sous-entend comme si elle existait. Il en résulte que, en entendant deux ou plusieurs quintes de suites, c'est comme si nous entendions deux ou plusieurs accords parfaits successifs; ce qui blesse notre oreille, qui ne souffre pas le passage aussi brusque d'un ton à un autre. Il n'en était pas ainsi au moyen âge, où l'harmonie moderne n'existait pas : une quinte ne représentait pas un accord parfait; cet accord était alors inconnu. La partie constitutive de l'accord parfait, la tierce, non-seulement n'était pas admise, mais encore était considérée comme dissonance. La quinte, au temps de Hucbald, était moins un accord qu'un seul et même son. Les suites de quintes, de quartes et d'octaves produisaient sur l'oreille des musiciens du moyen âge l'effet que produit sur la nôtre le jeu de mixture de l'orgue, c'est-à-dire un effet vague, étrange, indéfinissable, mais nullement désagréable et barbare. » Ailleurs le savant écrivain ajoute que « la *diaphonie* n'avait, à son origine, pour destination que le renforcement de la mélodie principale par l'addition de quintes, d'octaves et de quartes entremêlées accessoirement, comme les sons secondaires dans le jeu de mixture de l'orgue et comme les sons concomitants des cloches. »

Je ne suivrai pas M. de Coussemaker dans sa savante analyse des diverses formes de l'harmonie, *l'organum*, *la diaphonie* et ses diverses espèces, *le déchant*, *le chant sur le livre*, *le faux bourdon*, *le contrepoint simple et double*, etc., etc., ni dans le curieux historique des variations

de la théorie sur les intervalles consonnants et dissonants, ou plutôt les *concordances* et les *discordances*, parfaites et imparfaites; j'aime mieux examiner son opinion sur la question de savoir si les anciens Grecs ont connu l'harmonie. Après avoir constaté, avec MM. Fétis et Vincent, que les Grecs donnaient le nom d'*homophonie* aux mélodies chantées à l'unisson, celui d'*antiphonie* aux mélodies chantées à l'octave, et celui de *paraphonie* aux *symphonies* de quartes et de quintes, l'auteur ajoute : « Mais par des raisons qui tiennent à la constitution générale de la musique des Grecs et aux différences essentielles qui existent entre leur système musical et le nôtre, l'emploi des sons simultanés y a toujours dû être, et paraît y avoir été en effet restreint. Leur échelle tonale, sans y être totalement antipathique, n'était pas favorable à l'application d'une harmonie continue. »

Je regrette vivement que dans un ouvrage de l'importance de celui que j'examine, M. de Coussemaker se soit abstenu de donner ces *raisons qui tiennent à la constitution générale de la musique des Grecs*. S'il l'eût fait, il est probable qu'il eût établi les principes d'après lesquels l'échelle tonale de ce peuple était, sinon dans le genre diatonique, du moins dans les genres chromatique et inharmonique, incompatible avec l'élément harmonique. On me permettra d'essayer de remplir cette lacune en peu de mots.

Les plus savants théoriciens, et à leur tête M. Fétis, dans son *Résumé de l'histoire philosophique de la musique*, ont constaté que parmi les tonalités ou systèmes de musique constitués sur des gammes différentes, les unes sont harmoniques, c'est-à-dire que l'harmonie en est une

partie essentielle; les autres sont inharmoniques, en ce qu'elles sont antipathiques à ce même élément. On peut observer de plus que les tonalités harmoniques sont au nombre de celles dont l'échelle est divisée en grands intervalles, savoir, des intervalles de tons et de demi-tons, tandis que dans les tonalités inharmoniques l'échelle est partagée en petits intervalles de tiers et de quarts de ton. Or, il est évident pour quiconque a une idée exacte du rôle que la musique a rempli dans l'antiquité, où elle était associée à la parole, et si intimement unie avec elle que toute parole était chantée, où enfin la musique n'existait pas, pour ainsi dire, à l'état d'art individuel, mais comme accessoire de la poésie, de l'art oratoire, etc., il est évident qu'une telle musique n'était précisément fondée sur les petits intervalles de l'échelle, les tiers et les quarts de tons — intervalles inappréciables à notre oreille, ou du moins que notre oreille se trouve impuissante à classer suivant les lois d'une gamme existante — que parce qu'elle était destinée à marquer les diverses inflexions et accentuations de la parole. Il est non moins évident que de pareilles tonalités ne pouvaient être qu'inharmoniques, puisque, confondues dans l'institution de la parole, elles avaient, dans la parole elle-même, leur vrai sens et leur harmonie essentielle. Au contraire, dans les tonalités qui la comportent, l'harmonie signale toujours ce progrès en vertu duquel l'art, dégagé peu à peu des éléments étrangers auxquels il a été mêlé, et se séparant des autres arts avec lesquels il a marché de conserve, se développe dans son essence intime, et cherche en lui-même à compléter son expression propre. Telle est, par exemple, notre musique, dont le divorce avec la parole, quoi qu'on en dise, est

prononcé depuis longtemps, et qui n'atteint la suprême puissance de ses effets qu'autant qu'elle agit seule, indépendamment de tout accessoire.

Cette idée, que je demande la permission de regarder comme neuve et fondamentale, j'aurais voulu la voir développer par M. de Coussemaker qui, dans les diverses considérations auxquelles il se serait livré à cet égard, aurait eu la bonne fortune de s'étayer sur un monument de la plus haute importance que M. Vincent a fait connaître dans le travail dont il a été parlé. Je veux dire la musique à sons simultanés de la première Pythique de Pindare; et ce qui justifie pleinement l'opinion que je viens d'émettre, c'est la déclaration formelle de M. Vincent, que ce morceau curieux est dans le mode dorien et appartient au genre diatonique. Il y a lieu de s'étonner que dans un livre qui traite spécialement de l'harmonie, si gravement écrit, si consciencieusement rédigé, et si riche d'ailleurs en documents et en monuments de toutes les époques, M. de Coussemaker, tout en citant l'ouvrage de M. Vincent, n'ait fait aucune mention de la musique de cette Pythique de Pindare, comme aussi il a négligé de signaler un intéressant opuscule sur la musique des odes d'Horace, dans lequel M. T. Nisard a donné, d'après un manuscrit de la bibliothèque de la faculté de médecine de Montpellier, une version de l'Ode à Phyllis, qui diffère en certains points de la traduction présentée par M. de Coussemaker.

J'ai dit que M. de Coussemaker a fort ingénieusement expliqué l'origine de la *diaphonie* au moyen âge. Il n'a pas montré moins de sagacité en ce qui regarde les *neumes*, dont il attribue l'origine aux *accents*. Je ne

sais si cet aperçu soulèvera des réclamations de la part des savants musiciens, qui ont tous la prétention d'avoir trouvé la clef de ces hiéroglyphes musicaux ; mais il frappe au premier abord par un côté spécieux et très-neuf.

Autre question importante : les *neumes* ont-ils été la seule forme d'écriture musicale usitée au moyen âge? « Deux systèmes, dit encore M. de Coussemaker, ayant un caractère bien distinct, se font remarquer dans les notations des diverses nations. Les sons de la musique sont figurés, dans l'un, par des signes pris dans les lettres alphabétiques (c'est la notation attribuée à Boëce); dans l'autre, par des signes spéciaux et particuliers (les neumes) qui n'ont aucun rapport avec l'alphabet des peuples chez lesquels ils sont en usage. » La notation boétienne, réduite aux sept premières lettres de l'alphabet, et la notation par les neumes, ont subsisté parallèlement dans les premiers siècles de l'ère chrétienne. Mais laquelle de ces deux notations a-t-elle été adoptée par saint Grégoire pour la rédaction de son antiphonaire? Laquelle mérite-t-elle d'être appelée *note romaine*, *nota romana?* Ici les savants se sont partagés. Les uns, MM. Danjou, S. Morelot, marchant sous la bannière de M. Fétis, se sont prononcés pour le système de Boëce ; les autres, MM. Kiesewetter, Bottée de Toulmon, T. Nisard, le P. Lambillotte, de Coussemaker, A. Leclercq, se sont faits les partisans des signes neumatiques. Nous pensons que ces derniers sont dans le vrai ; mais la discussion a pris tout à coup un caractère étrange de violence et de passion, surtout lorsque la découverte par M. Danjou de l'antiphonaire de Montpellier, écrit en lettres et tout à la fois en neumes su-

perposés, a produit un retentissement européen et a succédé inopinément à la découverte de l'antiphonaire de Saint-Gall, écrit en neumes, et que l'on ne connaissait que par le *fac-simile* d'un fragment fort peu étendu. Peu s'en est fallu que l'on ne vît se reproduire les fameuses querelles entre l'antiphonaire ambrosien et l'antiphonaire grégorien, entre le rit romain et le rit mozarabe, dont parlent les anciennes légendes qu'on lit avec tant de charme dans les *Institutions liturgiques* de l'abbé de Solesmes, et que les champions de part et d'autre n'en aient appelé au jugement de Dieu! Aujourd'hui les esprits sont plus froids, mais la controverse est imminente. Les monuments sont là. On se recueille en présence des monuments. Un jésuite distingué, voué depuis plusieurs années à la restauration du chant ecclésiastique, le P. Lambillotte, vient de doter la science d'une copie de l'antiphonaire de Saint-Gall. Les lecteurs seront curieux de connaître quelques détails sur l'historique et l'authenticité de ce précieux document.

On sait les efforts constants par lesquels Charlemagne s'appliqua, pendant toute la durée de son règne, à propager le véritable chant romain dans son empire, et quels obstables toujours croissants apportaient à cette réforme la *légèreté française et la rudesse des gosiers alpestres*, ce sont les expressions des chroniqueurs. Plusieurs fois il supplia le souverain Pontife de lui envoyer des chantres capables de former les oreilles françaises à la douceur des mélodies grégoriennes. Mais c'était toujours à recommencer, et toujours la routine l'emportait sur la saine doctrine. Une dernière fois, il s'adressa au pape Adrien Ier, qui lui envoya deux chantres munis d'antiphonaires authentiques, et qui furent des-

tinés pour l'église de Metz, célèbre alors par son école de chant. L'un de ces chantres s'appelait Pierre et l'autre Romain; tous deux étaient versés dans les sept arts libéraux. Or, étant parvenus jusqu'aux bords, les uns disent du lac Potamique, appelé depuis lac de Constance, les autres du lac de Côme, les deux pèlerins se trouvèrent dans une atmosphère bien différente de celle de Rome, de telle sorte que Romain, saisi tout à coup par la fièvre, put à peine parvenir jusqu'à Saint-Gall. Comme ils avaient avec eux les deux antiphonaires, Romain, malgré la résistance de Pierre — *Petro renitente vellet nollet,* disent les chroniqueurs — ne voulut pas se dessaisir de son trésor et l'apporta à l'abbaye. Peu de temps après, avec l'aide de Dieu, ce dernier entra en convalescence. Pierre, de son côté, alla trouver l'empereur, qui, s'étant déjà enquis de Romain, envoyait en hâte auprès de lui pour qu'il eût à rester à Saint-Gall, dans le but d'instruire les moines. En même temps, Charlemagne faisait remercier en ces termes les religieux de l'hospitalité qu'ils avaient donnée à Romain : « Saints du Seigneur, en moi seul vous avez conquis quatre couronnes : Romain était voyageur et vous l'avez recueilli en mon nom; il était malade et vous l'avez visité; il avait faim en moi, et en moi vous lui avez donné à manger; il a eu soif et vous lui avez donné à boire. »

Romain voulut que son antiphonaire fût déposé dans l'église du couvent de Saint-Gall, sur l'autel des apôtres saint Pierre et saint Paul, afin que, s'il se manifestait quelque dissentiment sur une question de chant ou de liturgie, l'erreur pût se contempler comme dans un miroir (*quasi in speculo*) et être corrigée sur-le-champ.

On sait qu'il en avait été fait ainsi à Rome pour le propre antiphonaire de saint Grégoire.

Un fait de cette importance avait dû être consigné par les historiens de Saint-Gall. En effet, le chroniqueur Eckehard junior l'a mentionné au chapitre IV de son livre *De casibus Santi Galli*, inséré dans les *Scriptores rerum Alemanniæ, medii ævi*, publiés par Goldast, Francfort, 1606; et c'est en suivant cette trace que M. le conseiller Sonnleithner, secrétaire perpétuel de la société des Amis de la musique, à Vienne, a acquis, en 1827, la certitude que l'antiphonaire manuscrit de Romain était conservé dans la bibliothèque du couvent de Saint-Gall. Une année après, le savant auteur de l'*Histoire de la musique occidentale*, feu M. Kiesewetter, rendait cette découverte publique dans une série d'articles publiés par la *Gazette musicale* de Leipsick, et présentait un *fac-simile* de l'antiphonaire de Romain, dû aux soins du baron de Binder de Kiegelstein, ambassadeur près la Confédération suisse. Dans ce travail, M. Kiesewetter établissait que ce manuscrit, écrit dans le dernier tiers du huitième siècle, sous le pape Adrien I[er], était le plus ancien monument connu des chants de l'Église latine, et qu'il offrait des traits frappants de ressemblance avec un autre monument du même genre, vénérable par son antiquité, un missel du neuvième siècle, de la bibliothèque ambrosienne, de Milan, dont Burney avait donné un *fac-simile* dans le second volume de son *Histoire de la musique*.

Je m'attendais, je l'avoue, à trouver dans la *Notice historique* placée par le P. Lambillotte en tête de sa copie de l'antiphonaire de Saint-Gall, le récit détaillé des diverses tentatives par lesquelles les savants ont

cherché à se mettre sur la voie du manuscrit de Romain, ainsi que l'exposé des circonstances qui les en ont détournés. Dans la dissertation publiée en 1828, et dont il vient d'être parlé, Kiesewetter a fort bien montré que la diversité des narrations du moine d'Angoulême, d'une part, et, de l'autre, des deux Eckehard, avait fait perdre la piste à des hommes de la force de l'abbé Gerbert et de Forkel. Effectivement, le moine d'Angoulême, parlant des chantres envoyés par le pape à Charlemagne, nomme Théodore et Benoît, et Eckehard, Pierre et Romain. En poussant plus loin encore ses investigations, le P. Lambillotte aurait vu que cette diversité n'était qu'apparente, que les deux historiens avaient parlé de faits semblables, mais arrivés à deux différentes époques, et, ce qui avait échappé à Kiesewetter, qu'à tout prendre et malgré certaines obscurités, les deux allégations, loin de s'entre-détruire, se confirmaient l'une l'autre [1].

Le père Lambillotte n'en a pas moins rendu un service incontestable à la science par sa publication de l'antiphonaire de Saint-Gall, qu'il a fait suivre d'une *Clef des mélodies grégoriennes dans les antiques systèmes de notation et de l'unité dans les chants liturgiques*, opuscule que l'auteur avait déjà fait paraître à part. Je m'associe toutefois à la réserve exprimée par M. Vitet qui, tout en supposant les *fac-simile* exacts jusqu'à preuve du contraire, ajoute que « nul n'en peut répondre pourtant sans les avoir collationnés avec le manuscrit lui-même. »

[1] Voir mon *Dictionnaire de Plain-Chant*, au mot *notation*, pp. 977-983, où tous ces faits sont présentés dans leur étendue.

Tandis que le père Lambillotte acquérait ainsi des droits à la reconnaissance des archéologues musiciens, un érudit plein d'ardeur et de verve scientifique, et qui a jeté une vive lumière sur les points principaux de la question des *neumes* dans ses belles *Études sur les notations du moyen âge*, M. T. Nisard était chargé par le gouvernement d'exécuter une copie de l'antiphonaire de Montpellier découvert en 1847 par M. Danjou. J'ai déjà dit que l'antiphonaire de Montpellier est bilingue, c'est-à-dire qu'il est écrit en lettres et en neumes superposés aux lettres, de telle sorte que ces deux notations se vérifient et se contrôlent l'une par l'autre. La copie de M. T. Nisard, que l'on peut voir aujourd'hui à la Bibliothèque Richelieu, est un merveilleux chef-d'œuvre. Elle est intitulée : *Antiphonaire de Montpellier, découvert par M. Danjou, le 18 décembre 1847, et transcrit en 1851 par M. T. Nisard, sous les auspices de M. le ministre de l'instruction publique.* Toutes les pièces qui précèdent et suivent l'antiphonaire sont de la main de M. T. Nisard. Ces dissertations se rapportent à l'âge et à l'origine du manuscrit, à sa notation, à une copie d'un traité de Réginon, abbé de Prum, faisant partie du volume qui contient le manuscrit, au redressement de quelques erreurs échappées aux rédacteurs du catalogue de la bibliothèque de la faculté de médecine de Montpellier, au système de M. Nisard sur les neumes, etc. A l'égard du traité de Réginon, de Prum, de ce traité tellement rare qu'il en existe à peine aujourd'hui quatre copies, et qu'au rapport de M. Fétis Louis XIV aurait offert plusieurs milliers de francs à celui qui le lui procurerait, il a servi à M. Nisard pour fixer l'âge de l'antiphonaire lui-même. M. Nisard se fonde sur ce que cet *utillimum*

(*sic*) *de musica Breviarium* (qui n'est autre que l'ouvrage de Réginon) étant, de l'aveu de M. Danjou, d'une écriture du douzième siècle, l'antiphonaire est de la même époque, puisque la notation alphabétique et jusqu'à la couleur de l'encre sont parfaitement identiques à l'écriture et à l'encre du *Breviarium*. C'est M. Nisard qui a découvert que ce *Breviarium* était une copie de Réginon, de Prum, et il ne demande pour cela qu'une *modeste part dans la trouvaille de M. Danjou.*

Sans contredit, on peut objecter contre la copie de l'antiphonaire de Montpellier ce qu'on peut objecter contre celle de l'antiphonaire de Saint-Gall, c'est-à-dire que, tout en s'en rapportant à l'habileté et à la fidélité du copiste, nul pourtant, suivant les expressions de M. Vitet, n'en peut répondre sans une préalable collation avec le manuscrit original. Aujourd'hui que les procédés photographiques ont en quelque sorte *vulgarisé* et mis à la portée de tout le monde les moyens de se procurer les monuments les plus rares de la paléographie et des arts du dessin, il ne devrait plus y avoir de raison pour que les savants fussent obligés de courir à Montpellier et à Saint-Gall dans le but d'y faire une vérification qu'une épreuve photographique les mettrait en mesure de faire d'une manière complète.

Quoi qu'il en soit, l'année 1851-1852 aura été bonne pour la question musicale archéologique et pour l'œuvre de la restauration grégorienne. Peu d'époques auront fourni un semblable contingent de travaux et de tentatives de toute sorte. Cette année aura produit, avec l'ouvrage de M. de Coussemaker et les copies des deux antiphonaires de Saint-Gall et de Montpellier, deux Mémoires de M. T. Nisard, encore inédits, il est vrai;

le premier intitulé : *Des altérations qu'a subies le plain-chant, et des moyens de le ramener à sa pureté primitive;* le second : *Graduel monumental*, qui ont été couronnés par l'Institut; le *Graduale romanum..... cantu reviso juxta manuscripta vetustissima,* de M. l'abbé Tesson; *le Mémoire pour servir à l'étude et à la restauration du chant romain en France*, par M. l'abbé Céleste Alix; enfin un très-éloquent compte rendu de M. L. Vitet, inséré au *Journal des Savants*, dans lequel cet esprit si éminemment judicieux résume la question des neumes avec une remarquable netteté, une grande supériorité de vues, et fait ressortir dans une vigoureuse analyse les résultats prochains dus aux travaux de l'infatigable M. Nisard. A cette nomenclature nous joindrons, comme se rapportant spécialement à l'œuvre de la régénération de l'art religieux, l'excellent livre de *l'Orgue* de M. Joseph Régnier, où cet instrument est considéré au point de vue catholique, et le nouveau *Journal d'orgue* de M. Lemmens, dont il a été fait mention dans un de nos précédents articles [1].

Comme, en définitive, tous ces efforts tendent à une restauration du plain-chant, je dois dire ici ma pensée tout entière. Quant à la question purement archéologique, elle ne fait aucun doute à mon sens. La solution arrivera tôt ou tard. Mais cette solution nous ramènera-t-elle à la tonalité du plain-chant? Prenons garde; il y a ici plus qu'une question d'art et d'origine; il y a une question qu'à l'exemple de M. Vincent j'appellerai physiologique, psychologique, si l'on veut. Nos sens, notre ouïe, notre organisation sont actuellement modifiés par des conditions tonales toutes différentes de celles qui

[1] Voir plus loin.

résultent de la tonalité grégorienne. M. Vitet dit excellemment : « Ce qu'il y a de plus rare et de plus difficile en archéologie musicale, ce n'est pas de rétablir le texte exact et pur d'une ancienne mélodie, c'est d'en retrouver l'ancien mode d'exécution. »

Or, pour *retrouver l'ancien mode d'exécution* des mélodies du plain-chant, il faut avoir cette tonalité vivante dans l'oreille. Or, la tonalité du plain-chant n'existe plus; elle a été *anéantie*, détruite par la tonalité moderne. M. Fétis l'a surabondamment prouvé dans son analyse, pleine de génie d'ailleurs, des éléments des deux systèmes. A ceux qui disent que l'oreille peut se prêter aux éléments des deux tonalités je répondrai qu'ils se font illusion. A force d'étude, de patience, de méditations, à force de s'isoler des habitudes de l'art moderne, on peut, jusqu'à un certain point, familiariser son oreille avec les formules des modes ecclésiastiques. Oui, je crois bien que M. Fétis, M. Danjou, M. Nisard, M. l'abbé David en sont venus là. Mais il ne s'agit pas d'un, de deux, de trois individus pris à part; il s'agit de la masse, qui n'a le temps ni d'étudier ni de réfléchir, et à qui vous ne ferez pas parler une langue morte. Et, s'il vous plaît, priez M. Fétis, M. Danjou, M. Nisard, de discuter sur certains caractères des modes, ou sur la position du demi-ton dans le plain-chant, c'est alors que vous verrez maître Trudon en désaccord avec maître Albinus, et maître Albinus et maître Trudon démentis par maître Salomon. On peut apprendre une langue morte; la parler, c'est plus difficile. Penser dans cette langue, c'est plus fort encore. Mais enfin, je l'admets; il n'y a nulle incompatibilité entre les langues d'Homère et de Virgile et la langue

française. Mais il y a incompatibilité entre la tonalité ecclésiastique et la tonalité moderne. Pourquoi? parce que l'une repose sur ce qui est réprouvé par l'autre ; parce que la *sensible*, la *transition*, la *dissonance*, le *triton*, en un mot, ce que les théoriciens anciens appelaient *le diable en musique*, *diabolus in musicâ*, l'abomination de la désolation, ce dont la nature a horreur, *perhorrescit natura*, ce que les musiciens doivent éviter comme les nautoniers fuient les écueils (*syrtes*), tout cela est l'âme, la vie de la musique actuelle. Grétry s'écriait, en entendant l'opéra d'*Uthal*, où les violons étaient remplacés par les altos : « Je donnerais un louis pour entendre une chanterelle. » Si, dans notre musique, il était possible d'entendre vingt mesures d'accords parfaits, nous nous écririons : «Un louis pour une dissonance !» Mais, sans parler de la dissonance, l'harmonie même consonnante est incompatible avec le plain-chant. Pourquoi? parce que le plain-chant est mélodique en premier lieu. Le plain-chant existait à l'état de mélodie avant que l'harmonie fût formée. Qu'on ne m'objecte pas la prétendue harmonie ancienne ni celle du moyen âge. Encore une fois, ces *paraphonies* n'étaient que de pures concomitances de sons, *concordantia plurimorum sonorum et coaptatio*, ainsi que le dit saint Isidore de Séville. Qu'on ne m'objecte pas non plus la musique de Palestrina. C'est tout autre chose, on ne saurait trop le répéter; c'est, comme dit fort bien M. Vitet, *la nouvelle musique sacrée*. Le plain-chant est l'ancienne. En second lieu, l'harmonie, même consonnante, porte nécessairement avec elle le sentiment d'un ton majeur ou mineur, et il n'y a ni majeur ni mineur dans le plain-chant. Elle est donc destructive des divers caractères des modes

anciens. Et puis l'harmonie, postérieure au plain-chant, correspond à un certain état de l'art fort différent; l'associer au plain-chant, c'est lui donner une application rétroactive. Je sais bien qu'il n'y a rien à dire à ceux qui ne veulent pas entendre. Pourtant, pour se convaincre, il n'y a qu'à entrer dans une église, et voir ce que devient le plain-chant soutenu par un orgue d'accompagnement. « Si saint Grégoire revenait au monde, dit encore M. Vitet, s'il entendait comment on psalmodie à nos lutrins, comment, tantôt par des mugissements inhumains, tantôt par des fredons profanes, on défigure ses saintes mélodies, il serait tenté de croire que les Goths, les Allobroges ou les Lombards nous ont fait, à nous aussi, quelque récente visite [1]. »

Quoi! vous prétendez avoir conservé les traditions du chant grégorien, tandis que Dumont, le célèbre maître de chapelle de Louis XIV, auteur de la fameuse messe dite *royale*, tandis que l'abbé Lebeuf, Poisson et les derniers symphoniastes se sentaient dominés, subjugués, vaincus par la tonalité moderne! Vous prétendez conserver les traditions du chant grégorien, lorsque vous avouez

[1] Telle était l'opinion que je professais alors et que j'ai soutenue depuis dans mon *Dictionnaire* sur l'harmonie appliquée au plain-chant et sur son accompagnement, ce qui ne m'a pas empêché d'accepter une part de responsabilité dans le *Traité de l'accompagnement du plain-chant* publié par M. Niedermeyer et moi (Paris. Repos. In-8° 1855). J'ai dit, dans la préface de cet ouvrage, les motifs de la modification qui s'était opérée dans mes idées à cet égard. Je pense toujours que le plain-chant ne peut être convenablement accompagné qu'au moyen d'une méthode fondée sur la théorie développée dans ce livre; mais je pense aussi qu'il vaudrait mieux qu'il ne fût pas accompagné du tout, et qu'il subsistât comme pure mélodie.

ne plus connaître celles de Gluck et de Grétry, qui sont d'hier, et que demain vous aurez oublié celles de Rossini !

La tonalité du plain-chant est-elle donc perdue sans retour? Je n'ose prononcer un arrêt terrible. Je sais bien qu'elle vit encore dans certaines classes du peuple, du peuple des campagnes qui n'a guère entendu que les chants de l'Église. J'ai beaucoup étudié sous ce rapport les populations rurales. Elles chantent encore dans leur dialecte musical, comme elles parlent encore leur patois. Et cela est si vrai que les chants modernes qu'on leur apprend, elles les traduisent dans la tonalité qui leur est habituelle. Je puis affirmer ce fait pour plusieurs localités.

Qu'on se hâte donc. Si le clergé n'ouvre pas dans tous les diocèses des écoles gratuites où, sous la surveillance d'une commission composée des hommes compétents chargés de donner l'impulsion aux études, les enfants du peuple seront tous appelés à apprendre le plain-chant en dehors, bien entendu, de toute éducation musicale; où des maîtres se formeront, non d'après les méthodes nouvelles, mais d'après les anciennes, nous craignons bien que le mal ne soit irrémédiable. Nous faisons des vœux pour que le clergé se voue à cette œuvre de restauration au nom de la religion, pour que le gouvernement s'y prête, au nom de l'histoire, de l'archéologie, des traditions nationales, et la seconde au nom de l'art. Sans quoi il faudra bientôt mettre au rang des stériles témoignages de la vanité scientifique les recherches auxquelles se livrent tant d'érudits recommandables, afin de débrouiller le chaos de la notation du moyen âge.

Juin 1852.

DES MAITRISES[1]

Nous allons parler d'une institution qui, avec des fortunes diverses, a fourni, non sans gloire, une carrière de plus de douze siècles, et qui s'est montrée singulièrement féconde, comme on en peut juger par la décadence profonde qu'a entraînée sa chute. Ce sont les Maîtrises qui propagèrent dans toute l'Europe chrétienne le chant ecclésiastique, qui en constituèrent l'enseignement avec l'étude des lettres humaines, qui en répandirent le goût; leur nom est le symbole d'un passé qui mérite, de quiconque s'intéresse aux destinées de l'art musical, une tendre et respectueuse reconnaissance, et nous ne désespérons pas qu'il ne reprenne une partie de son premier éclat, et qu'il ne signale pour la musique d'église une nouvelle ère de prospérité.

[1] Ce travail a paru en 1857, dans *la Maîtrise*, sous la signature : *J. d'Ortigue*. Mais nous devons dire qu'il a été presque entièrement rédigé par notre ami M. Rabutaux, alors secrétaire de la rédaction de *la Maîtrise*, d'après des documents que nous lui avions fournis.

I

La Maîtrise des siècles écoulés n'est pas seulement, comme nous l'apprennent les dictionnaires, le logement destiné aux enfants de chœur et à leur maître dans les cathédrales ou collégiales; c'est l'institution elle-même dans la multiplicité de ses attributions, qui s'amoindrit, il est vrai, peu à peu avec le temps, mais qui, dans l'origine, embrassait l'enseignement ecclésiastique et laïque tout entier. De ces écoles sortirent des prélats, des papes, des grands hommes. Sergius I[er], vers la fin du septième siècle, Sergius II, plus d'un demi-siècle après lui, avaient étudié dans l'école de Rome; Grégoire II, Paul I[er], Étienne III, s'étaient formés à la même discipline; Étienne, chorévêque et abbé de Lobbes, préludait à sa haute dignité par les fonctions d'enfant de chœur dans la célèbre école de Metz; un cardinal enterré à Saint-Jean de Lyon y avait, dans sa jeunesse, rempli le même emploi; l'illustre pape Urbain IV avait passé ses premières années dans la psallette de Troyes. Plusieurs siècles après, lorsque l'organisation des Maîtrises se fut profondément modifiée, et lorsque l'art mondain se fut de plus en plus éloigné de l'art ecclésiastique, les Maîtrises étaient encore les seuls établissements où se formaient les artistes destinés à la culture de la musique profane. En même temps que les églises y trouvaient leurs chantres, leurs organistes, leurs maîtres de chapelle, c'est à elles que le monde devait ses compositeurs les plus applaudis. Bien plus, et quoique dans les Maîtrises l'étude de la musique instrumentale fût naturellement négligée, et celle de la

musique dramatique formellement interdite, les régiments y allaient chercher leurs instrumentistes, les théâtres lyriques leurs orchestres et leurs acteurs, pour exécuter ou chanter des opéras que des maîtres de chapelle avaient écrits.

Rappelons brièvement les noms les plus éclatants dans cette série non interrompue de noms distingués, et quelques-uns illustres, qui sont l'honneur de la profession pendant plus de deux siècles, et proclament la fécondité de l'institution admirable à laquelle l'art musical en est redevable. Parmi les artistes éminents qui les ont rendus célèbres, les uns avaient reçu dans les Maîtrises les premiers éléments de leur art, d'autres avaient été formés en dehors de ces écoles par des maîtres de chapelle, ou remplirent eux-mêmes ces fonctions. Tous doivent, d'une façon plus ou moins directe, leurs succès à l'enseignement dont les Maîtrises étaient le foyer. Ce sont d'abord, avant l'avénement de la musique dramatique, et lorsque, timidement encore, l'art moderne sort du temple pour fredonner quelques « airs de table et de lict, » Du Caurroy, Intermet et Claudin, qu'Annibal de Gantez appelle « nos anciens[1]; » puis, dans la génération suivante, Veillot, maître de Notre-Dame; Péchon, maître de Saint-Germain; Haut-Cousteaux, maître de la Sainte-Chapelle; Fremat, Cosset, Gobert, Boesset, « qui est excellent en toutes ces œuures; » Moulinier, Lambert enfin, à qui Boileau a fait l'honneur de placer son nom à côté de celui de Molière, et dont la présence était un attrait de plus dans les réunions de ce temps. Heureux homme qui trouvait

[1] Voir l'*Entretien des Musiciens*, petit in-12. Auxerre, 1643.

à la fois le moyen de plaire au satirique et d'obtenir « l'adueu des dames de Paris[1] ! »

Vers le même temps composait Cambert, organiste de l'école collégiale de Saint-Honoré, qui fut, à l'Opéra, le prédécesseur de Lulli, et fit représenter, en 1647, *la Pastorale*, un des premiers opéras français. A partir de ce moment, l'art moderne assure chaque jour davantage son triomphe; la musique dramatique prend une place toujours plus grande dans les préoccupations du public le plus lettré et le plus délicat qui fût jamais; les succès du théâtre amènent à leur suite la gloire retentissante, et quelquefois la fortune. La plupart des maîtres de chapelle entrèrent avec ardeur dans cette carrière nouvellement ouverte. Cependant, on compte encore, surtout vers la fin du dix-septième siècle et dans la première moitié du dix-huitième, bon nombre de maîtres de chapelle qui semblent s'être renfermés dans le sanctuaire, et dont la réputation mérite de leur survivre : tels sont Campra et Gilles, tous deux élèves de G. Poitevin, le premier, maître de Notre-Dame de

[1] Dans une étude biographique sur Michel Lambert, que M. Édouard Bertrand a publiée dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*, on lit le passage suivant sur les compositions religieuses du fameux musicien-chanteur du dix-septième siècle : « Lambert faisait quelque peu de musique sacrée. Il lui arrivait de diriger et d'accompagner de son théorbe la musique du roi à l'église des Feuillants, pendant la semaine sainte, quand la cour allait entendre Ténèbres (Loret, *Muse historique*, lettre du 10 avril 1662). C'est peut-être là, si ce n'est à la chapelle du roi, qu'il fit exécuter ces Leçons des Ténèbres et ce motet que la bibliothèque du Conservatoire possède en manuscrit. On y admire *les Lamentations de Jérémie* en roulades de doubles et triples croches. Il faut croire que cela ne choquait pas alors. » Hélas! que de choses semblables et plus étranges encore ne choquent pas aujourd'hui!

Paris, le second, maître de Saint-Étienne de Toulouse, de qui la messe des morts, alors célèbre, fut exécutée au service funèbre de Rameau; Bernier, maître de la Sainte-Chapelle, le plus grand contrapuntiste peut-être de ce temps, et chef d'une école renommée; Gauzargues enfin, déjà moins fameux que ses prédécesseurs, et dont la vie dépasse la moitié de ce siècle. Les organistes, exécutants plutôt que compositeurs, plus remarquables par les qualités de leur jeu que par la puissance de leur génie, conservent plus longtemps les grandes traditions qui avaient placé si haut dans l'estime de l'Europe notre école française. Les leçons de Marchand pouvaient seules, à cette époque, donner à un organiste le brevet d'homme de goût. Le nom de Couperin est celui d'une famille dont les membres se font applaudir depuis le règne de Louis XIII jusqu'aux premières années de ce siècle, et parmi lesquels il suffit de citer François, surnommé *le Grand.* Daquin touchait, à six ans, le clavecin devant Louis XIV, et tenait, à douze, l'orgue des chanoines réguliers de Saint-Antoine. Hændel, un jour, n'osa pas se faire entendre devant lui, et Rameau, sur qui il l'emporta dans un concours, le considérait comme le seul artiste contemporain qui eût eu le courage de résister au torrent du goût nouveau. Il faut encore nommer Balbâtre, Charpentier, Séjan, qui tint au Conservatoire naissant une classe d'orgue bientôt supprimée, en l'honneur de qui Delille écrivit quelques vers médiocres; Boëly enfin, dont le fils, M. A.-P.-F. Boëly, a associé le nom aux grands noms classiques.

Mais les artistes qui composaient pour la scène, et qui, pour la plupart, avaient dirigé ou dirigeaient en même temps des chapelles, sont ceux parmi lesquels

on trouve le plus grand nombre des noms consacrés par l'estime ou l'admiration du public. Ces noms portent témoignage en notre faveur, et nous ne pouvons nous dispenser de citer au moins les principaux : Clerambault, auteur, à treize ans, d'un motet à grand chœur, directeur des concerts de Mme de Maintenon, organiste des grands Jacobins et de Saint-Cyr; Lalande, d'abord enfant de chœur, et qui fut plus tard organiste à la fois de quatre églises; Monteclair, élève de la psallette de Langres, qui introduisit la contrebasse dans l'orchestre de l'Opéra; Rameau, en son temps la gloire de l'école française, et qui meurt au moment d'obtenir des lettres de noblesse; Blanchard, comme Gilles et Campra, élève de G. Poitevin; Mondonville, qui fit, en 1754, représenter à Paris un opéra en vers languedociens de sa façon; Floquet, qui, avant d'avoir six ans, s'écriait : « Je veux être maître de musique ! » et qui le fut; Philidor, le père de notre opéra-comique, chez qui le joueur d'échecs n'a pas fait oublier le musicien; J. Haydn, Gossec, Grétry, qui, formés dans des Maîtrises, servent la messe avant de charmer le public par leurs compositions; Champein, l'auteur de *la Mélomanie*, maître de chapelle à treize ans; Méhul, organiste à dix; Lesueur, élève de la Maîtrise d'Amiens; Gaveaux, enfant de chœur à Béziers, sa ville natale, puis ténor de chapelle à Bordeaux; Boïeldieu enfin, qui, pendant ses premières années, revêt, dans la cathédrale de Rouen, l'humble habit d'enfant de chœur. A mesure que nous approchons de notre époque, les Maîtrises, toujours déclinantes, deviennent plus stériles; toutefois, nous pouvons suivre encore, aujourd'hui même, la trace au moins de leur existence par des témoignages qui nous démontrent ce que, plus

fortement organisées, elles auraient pu produire. Nous en verrons bientôt d'autres preuves; qu'il nous suffise de dire que nous devons à la psallette de Saint-Sauveur, à Aix, M. Félicien David, que notre maître à tous, M. Fétis, fils d'un organiste de Mons, était à neuf ans organiste du chapitre noble de Sainte-Waudru, et qu'un de nos violonistes les plus distingués, M. Bessems, se fait honneur d'avoir appartenu à la Maîtrise de Notre-Dame d'Anvers, d'où était sorti avant lui un homme de talent, M. Martine. Chez les étrangers, des institutions analogues produisaient des résultats semblables; elles nous donnaient, en Italie, Frescobaldi; en Allemagne, Gluck, Froberg, Hændel et Bach.

On comprend que l'art du chant ne doit pas aux Maîtrises moins de reconnaissance que l'art de la composition. « Tous les chanteurs qui ont eu quelque célébrité, dit M. Portalis dans un rapport que nous aurons occasion de citer plus loin, avaient reçu leur éducation dans les Maîtrises. » Elles étaient surtout, en effet, instituées pour former des chanteurs, et les services qu'elles ont rendus à cet égard ont trop fait oublier parmi nous la part qu'elles ont prise au développement et au progrès de la composition musicale. Quoi qu'il en soit, on se souvient encore de quelques acteurs célèbres, applaudis dans les théâtres après avoir chanté avec succès dans les chapelles; de Jéliotte et de Legros, qui furent également compositeurs; de Larrivée, qui remplaça Jéliotte; de Lays, artiste instruit, qui écrivait aussi de la musique agréable, mais (détail que les habitudes de notre temps nous rendront difficile à comprendre) sans dessein de la publier, et seulement pour se mettre en état de juger mieux celle des autres. Le chanteur Rous-

seau passait à ce moment pour posséder la plus belle voix de *haute-contre*, et, de nos jours, l'un des grands chanteurs de notre époque, M. Duprez, s'est formé dans la célèbre école de Choron.

II

Cependant l'art profane se développait de plus en plus. Vers 1774, des compositeurs formés en Italie, Gluck, Piccini, Sacchini, opérèrent en France une véritable révolution; toutes les idées anciennes sur le chant dramatique furent bouleversées par le fait.

Les partisans des idées nouvelles accusèrent les Maîtrises d'une chose dont ils auraient dû les louer, de n'être point à la hauteur des besoins de l'art profane. Oubliant l'origine et le but de ces établissements, ils leur reprochèrent (reproche bizarre!) de former des chanteurs qui apportaient sur la scène les habitudes du lutrin; ils les accablèrent enfin de critiques bien différentes de celles qu'ils méritaient. On pensa alors à fonder des institutions étrangères aux traditions ecclésiastiques. L'Opéra établit d'abord une école de chanteurs dans ses magasins, et peu après on organisa l'École royale de chant et de déclamation. Ces premiers germes d'un établissement dont le moment n'était pas encore venu, de notre Conservatoire, demeurèrent complétement stériles, et furent loin de rendre les Maîtrises inutiles.

Sans doute les Maîtrises étaient bien déchues depuis les siècles de Charlemagne ou de Gerson. Elles avaient commis une faute grave, la seule, à vrai dire, qu'on ait le droit de leur reprocher : elles s'étaient laissé peu à

peu pénétrer par l'esprit mondain, et n'avaient laissé à l'art religieux qu'une place subalterne et dédaignée dans ces temples où il avait régné. Lorsqu'au commencement du dix-huitième siècle on entreprit une funeste réforme de la liturgie, cette réforme favorisa encore cette invasion de la musique théâtrale. Cette décadence des Maîtrises fut un fait déplorable sans doute; mais ce n'est pas aux artistes mondains à s'en plaindre. La musique dramatique n'avait alors ni personnel qui lui fût propre, ni établissement pour le créer; ce furent les musiciens sortis des Maîtrises qui en débrouillèrent les éléments et en favorisèrent l'essor.

III

Quels que soient les reproches qu'on doive adresser aux Maîtrises, elles n'en ont pas moins été le seul asile où se conservaient les véritables traditions de l'art religieux, en même temps qu'elles rendaient à l'art séculier les plus éminents services. Nous trouvons à cet égard des détails du plus vif intérêt dans un rapport de M. Portalis que nous avons déjà cité, et dans un rapport de M. Bigot de Préameneu sur le même sujet [1]. Nous devons la communication de ces précieux documents à M. Hamille, chef de division au ministère des

[1] Rapport à S. M. l'empereur et roi par S. Exc. le ministre des cultes (19 avril 1807). — Rapport concernant l'organisation des Maîtrises et chœurs des églises cathédrales (30 juin 1813). — Ces deux documents, du plus haut intérêt, montrent avec quelle sollicitude le gouvernement du premier empire s'était préoccupé de la question de la musique religieuse.

cultes, de qui nous aurons bientôt à invoquer ici l'autorité. Voici d'abord comment M. Portalis juge les Maîtrises antérieures à la révolution française : « Si précédemment, dit-il, il n'y avait point d'autres institutions publiques pour l'enseignement de la musique vocale, c'est que non-seulement les Maîtrises suffisaient, mais c'est qu'en outre il était reconnu qu'elles ne pouvaient être remplacées. » Quelle était donc cette institution à l'époque où la révolution allait la faire disparaître? Avant 1789, la France contenait quatre cents Maîtrises et chœurs de musique, et autant de maîtres de chapelle entretenus par les chapitres des cathédrales, des collégiales, par les curés des paroisses, par les monastères; chaque Maîtrise contenait en moyenne vingt-cinq à trente personnes, et le nombre des musiciens répandus dans tout le pays formait ainsi un total d'environ dix mille artistes, parmi lesquels il fallait compter quatre mille élèves ou enfants de chœur. Ce nombre était jugé nécessaire pour atteindre, dans la population, toutes les vocations et toutes les aptitudes, et pour en faire sortir quelques hommes d'un vrai talent dans le chant ou dans la composition. On estimait alors que quatre ou cinq mille chanteurs, formés par ces écoles, pouvaient lire « toute musique à livre ouvert. » Paris seul en contenait quatre ou cinq cents de cette force. Les élèves des psallettes vivaient en commun, sous la direction du maître, soumis à une continuelle surveillance et à une bonne discipline. Ils y entraient à un âge très-tendre, de manière à acquérir dans la pratique, et surtout dans la lecture de la musique, cette habileté et cette aisance auxquelles on n'arrive que difficilement plus tard. L'étude de la musique était leur principale affaire, et nous avons

vu, par plus d'un exemple cité plus haut, qu'ils y obtenaient souvent des succès d'une étonnante précocité. Ils recevaient aussi, dans les Maîtrises, les éléments de l'instruction littéraire; néanmoins, il y a lieu de craindre que vers les derniers temps cette partie de leur éducation n'ait été bien négligée, et déjà Bordenave se plaignait, au milieu du dix-septième siècle, que, contrairement à l'esprit primitif des écoles capitulaires, on soumît les jeunes enfants de chœur à un enseignement trop exclusivement musical. Malgré cette lacune regrettable, quelle vaste organisation! quelle machine puissante pour arracher, en quelque sorte, aux entrailles du pays, tous les organes bien doués, toutes les imaginations fécondes, et pour lui faire produire toutes les richesses musicales qu'il renferme! Comment imaginer qu'une seule voix, qu'un seul talent échappe? Peut-on rien concevoir qui soit comparable à cet immense réseau jeté sur le pays, et dont les mailles serrées ne laissent rien passer de ce qui peut servir la cause de l'art? Ces Maîtrises, dispersées sur tout le territoire, rassemblaient, essayaient, pour ainsi dire, de nombreux élèves; mais elles les recueillaient sans les déplacer, sans les enlever à leur pays, à leurs habitudes, presque à leur famille; sans les condamner à la nécessité, désormais inévitable, d'embrasser une carrière à laquelle peut-être ils ne se trouveraient pas propres; sans la leur montrer par le côté du plaisir, de la distraction et des succès faciles; sans allumer chez eux une ambition excessive et trop souvent châtiée avec dureté. On n'entrait dans ces écoles que pour y poursuivre une profession obscure et modeste, et des succès plus éclatants ne se présentaient que vaguement dans le lointain comme la récompense

exceptionnelle d'une nature heureusement douée ou d'un travail persévérant. Aux esprits d'élite elles ouvraient la voie du sacerdoce; aux aptitudes moyennes elles réservaient dans les bas-chœurs les places de chantres, qui leur permettaient de vivre honorablement dans leurs provinces, au lieu de se presser dans Paris, sans profit pour eux ni pour l'art; aux intelligences plus fortes elles offraient les titres, alors très-considérés, d'organistes ou de maîtres de chapelle; aux caractères plus ambitieux elles permettaient d'espérer les succès du théâtre; aux humbles, enfin, elles ne rendaient pas toute retraite impossible, elles les renvoyaient à l'abri du foyer domestique, qu'ils n'avaient jamais complétement perdu de vue, pourvus d'une éducation le plus souvent supérieure à celle des populations au milieu desquelles ils vivaient, et qui leur permettait de trouver de suffisants moyens d'existence dans l'exercice de quelque profession honorable.

Si favorables à l'étude du chant et de la composition, si bien entendues pour concilier les intérêts de la musique avec les intérêts des musiciens, elles servaient non moins heureusement les progrès généraux de l'art musical et le développement d'un goût pur et élevé parmi les populations. Ces Maîtrises nombreuses, formant des groupes distincts, constituaient de petites écoles provinciales caractérisées par des tendances diverses, par des préférences particulières, et dont l'heureuse rivalité tournait au profit de l'art. On vantait surtout, pendant le dix-septième siècle, les airs de Provence; les maîtres de Picardie occupaient aussi dans l'estime publique une place honorable. Tout ce mouvement, toute cette émulation, c'était la vie. M. J.-B. Laurens

nous attestait naguère l'influence salutaire qu'avait exercée et que n'a pas cessé d'exercer jusqu'à nos jours sur le goût musical du peuple la Maîtrise de Carpentras; et ce qui est vrai de cette psallette du Comtat l'était également de beaucoup d'autres. Faut-il donc s'étonner que M. Bigot de Préameneu pût dire en son rapport : « L'école française a été extrêmement brillante depuis Louis XIV jusqu'à la fin du dix-huitième siècle ? »

Voilà ce qu'étaient les Maîtrises, et avec elles l'art musical sous l'ancien régime. Nous allons voir ce qu'il devint sans elles au commencement du siècle actuel.

IV

En 1791, la révolution supprima les Maîtrises. Elles furent naturellement entraînées dans la tempête qui emporta pour un temps la religion elle-même. Lorsque, quelques années plus tard, le culte fut rétabli, on s'aperçut bientôt du vide que ces utiles établissements avaient laissé après eux. Dès l'année 1802, l'excellent M. Doineau, que beaucoup d'entre nous ont connu, attaché avant la révolution à la Maîtrise de Notre-Dame, devint maître de chapelle de cette métropole, d'où sortirent un grand nombre d'artistes, parmi lesquels il en est plusieurs qui ont jeté plus tard quelque éclat sur l'art musical. Il fonda, vers le même temps, au collége de Sainte-Barbe, où il était professeur de solfége, et avec le concours éclairé du respectable M. de Lanneau, alors directeur de ce collége, une véritable Maîtrise. « La chapelle de ma chère Sainte-Barbe, » nous dit le fils de l'ancien directeur, à l'obligeance duquel nous

devons ce renseignement, « était une merveille musicale. La classe de solfége chantait tous les dimanches des messes en musique au lutrin de Sainte-Barbe, et quelques-uns d'entre les élèves prenaient le surplis, dont M. Doineau se couvrait lui-même, comme à Notre-Dame.» Cet enseignement, qui se prolongea jusqu'à la mort de son fondateur, en 1831, forma des hommes vraiment distingués, parmi lesquels on doit citer M. Louis Quicherat, aussi bon musicien que savant latiniste, MM. Batiste, Adolphe et Auguste Nourrit.

Le rapport de M. Portalis, en 1807, avait précisément pour objet de pourvoir à l'organisation de cette Maîtrise, instituée « sans ressources » dans la métropole de Paris, et qui, presque naissante, avait fait naître « tant d'espérances de succès. » Jetant un regard en arrière sur les anciennes écoles capitulaires, le ministre appelait l'attention de l'Empereur sur « une institution qui fut, dès le règne de Pépin, le berceau de la musique en France, et constamment l'école de ceux qui ont parmi nous avancé le progrès de ce bel art, » et « qui peut seule, ajoutait-il, former et conduire à la perfection la musique vocale exécutée par des hommes. » M. Portalis proposait enfin à Napoléon I[er] un règlement pour le rétablissement des Maîtrises. Bientôt après, comme nous en informe M. Hamille dans un rapport remarquable et plein de faits[1] « les conseils généraux votèrent des allocations annuelles pour le rétablissement ou l'entretien des Maîtrises et bas-chœurs. En 1812, ces allocations départementales s'élevaient à 255,804 fr.»

[1] École de musique religieuse. — Rapport de M. Hamille. — Exercice de 1855.

Ce crédit était insuffisant et, à ce qu'il semble, resta stérile. La situation déplorable du culte ne s'améliorait pas, et l'opinion publique commençait à s'en préoccuper. On discutait dans la presse, surtout dans le *Magasin encyclopédique* de Millin, l'opportunité et l'urgence d'une restauration de la musique ecclésiastique, même d'une réforme complète de la liturgie, et d'un retour, devenu nécessaire, aux anciennes traditions. Des articles, et parmi ces articles, quelques-uns dus à des membres du clergé qui désespéraient de voir reprendre à la musique d'église son caractère sacré, demandaient qu'on bannît absolument des temples l'art de Bach et de Palestrina ; d'autres mémoires combattaient une opinion si peu fondée et démontraient facilement que la musique était une des conditions indispensables de la splendeur du culte. Ce fut dans ces circonstances que, « le 12 octobre 1812, nous dit M. Hamille, le ministre des cultes (M. Bigot de Préameneu) adressa aux évêques de nombreuses questions sur la liturgie, la musique et le chœur ecclésiastique, dans leurs diocèses, et les pria de lui faire connaître leurs vues sur l'organisation de ce service. »

Cette enquête eut pour résultat un rapport que le ministre présenta à l'Empereur en conseil d'État, le 30 juin 1813, et relatif à la réorganisation des Maîtrises de toutes les églises cathédrales, en deçà des Alpes, rapport qui, par conséquent, peut être considéré comme l'expression, non-seulement de l'opinion de M. Bigot de Préameneu, mais de la pensée de l'épiscopat tout entier.

Le ministre des cultes, dans cet important document, trace un tableau lamentable de l'état du culte catholique

à cette époque, et les renseignements qu'il nous transmet sont d'autant plus dignes de confiance qu'il les tenait, comme il nous l'apprend lui-même, d'un homme en position d'être bien informé, Lesueur, chef de la musique impériale. L'Église de France était dans une situation à beaucoup d'égards semblable à celle où l'on avait vu, douze cents ans auparavant, et dans la seconde moitié du sixième siècle, l'Église de Rome, lorsque S. Grégoire le Grand y institua la fameuse école des chantres. Les cérémonies religieuses manquaient dans les plus importantes cathédrales, non-seulement de la pompe qui les rend plus augustes, mais de cette solennité modeste qu'on peut appeler de la décence, et qui imprime le respect. L'Empereur avait exprimé vainement le désir que l'office canonial fût célébré avec régularité. Des chanoines vieillis, et la plupart infirmes, un clergé surchargé d'autres soins, étaient dans l'impossibilité de s'acquitter de ce devoir; la pauvreté des chapitres ne leur permettait pas de rémunérer un personnel destiné à les remplacer, et qui, d'ailleurs, faisait défaut. On manquait des plus humbles accessoires du culte. Par une fatalité singulière, Avignon, l'ancienne ville des papes, et qui avait eu jadis une école si florissante, se trouvait la plus dénuée; elle n'avait ni orgue, ni chantres, ni enfants de chœur. Après elle, les églises cathédrales de Chambéry (alors renfermé dans les limites de la France), de la Rochelle et d'Ajaccio, ne possédaient ni chantres ni enfants de chœur. Namur était privée de chantres et d'orgues; Agen et Montpellier, d'orgues et d'enfants de chœur; à Vannes, les chantres étaient absents; c'étaient les enfants de chœur à Nancy, à Malines et à Nice. La place des orgues était vide à Autun, à Li-

moges, à Rennes, à Orléans, à Lyon, à Digne[1]; ces instruments étaient incapables de servir à Coutances et à Cahors, et partout ailleurs en mauvais état. Le chant, dans le plus grand nombre des églises, était accompagné « du simple serpent, instrument grossier que les Italiens et les Allemands, peuples recommandables par leur goût et leur savoir en musique, n'ont jamais admis dans leur symphonie. » Dans de rares occasions, quelques motets étaient exécutés par des enfants inexpérimentés.

Cette pauvreté du culte faisait déserter les églises. Le peuple s'éloignait de cérémonies qui ne disaient plus rien au cœur, plus rien à l'imagination. « La continuation de cet état de choses, disait le rapport, nuirait à la religion elle-même. »

Des quatre cents maîtres de chapelle qu'entretenait le clergé avant la révolution, il en restait à peine une trentaine, affaiblis et cassés par l'âge, qui vivaient misérablement en courant, comme on dit, le cachet. Il ne s'en était pas formé de nouveaux.

Ces quatre ou cinq mille chanteurs habiles ou instruits, qu'on voyait jadis distribués dans toutes les Maîtrises du royaume, s'étaient, lorsque la révolution avait brisé leur carrière, réfugiés tous à Paris. Mais leur nombre, en 1813, était bien réduit; on en comptait trente, selon le témoignage de Lesueur, en général âgés de cinquante à soixante ans. Ils devaient suffire à tout; c'étaient eux, toujours les mêmes, qu'on voyait reparaître, comme des armées de théâtre, à la chapelle impériale, dans les cathédrales, dans les paroisses, dans les fêtes publiques, à

[1] Le ministre paraît oublier que quelques églises de France n'admettaient pas ces instruments sous leurs voûte. *Ecclesia Lugdunensis*, — *Ecclesia Senonensis nescit novitates.*

l'Opéra ou aux Bouffes, aux concerts même du Conservatoire, et leurs voix brisées par l'âge ou par la fatigue ne pouvaient être remplacées par des voix plus fraîches, car les sujets plus jeunes qui se donnaient pour musiciens n'étaient pas même capables de lire la musique et d'apprendre eux-mêmes leurs rôles.

La classe des organistes avait presque complétement disparu; on n'en trouvait à Paris qu'un seul qui jouît de quelque renom, c'était l'habile Séjan, qui dirigea au Conservatoire la classe d'orgue dont nous avons déjà parlé. Cette classe fut d'ailleurs bientôt supprimée (elle a été rétablie depuis et subsiste aujourd'hui). Dans la plupart des cathédrales, les organistes étant remplacés par des pianistes médiocres, il ne restait guère plus qu'un souvenir de l'art du facteur d'orgues, « une des plus belles créations de l'industrie humaine. »

Si les choses se passaient ainsi dans la capitale de la France, qu'était-ce dans les provinces? Les rares maîtres de musique qui y exerçaient encore leur profession étaient tous, nous dit Raymond, « ou d'anciens enfants de chœur, ou des musiciens attachés autrefois à des maisons ou à des corps qui n'existent plus [1]. » L'insuffisance des chanteurs obligeait à supprimer dans les représentations théâtrales les chœurs et les morceaux d'ensemble. Ce dénûment profond rappelle et rend vraisemblable l'aventure de cette troupe foraine qui, dans l'exécution de *la Dame Blanche*, remplaça un jour, *pour éviter des longueurs*, la musique *par un dialague vif et animé*, et nous nous souvenons d'avoir vu quelque part

[1] Lettre à M. Millin sur l'utilité du rétablissement des Maîtrises, etc., 1810.

le récit d'une représentation de *Robert le Diable* où la partition du maître était accompagnée par un flageolet. Qui ne ferait, au spectacle d'une telle misère, un retour mélancolique vers le milieu du dix-huitième siècle, vers ce temps où, dans les deux humbles chapelles de Guaraison et de Betharam, perdues au pied des Pyrénées, et fréquentées à peine par quelques rares voyageurs qui y cherchaient un abri contre l'orage, l'on faisait de la musique trois fois par jour, sans jamais, dans un même jour, exécuter le même morceau ?

Il ne s'était donc pas, depuis la révolution et l'abolition des Maîtrises, formé en France un seul chanteur. On ne rencontrait nulle part les conditions nécessaires à l'accomplissement de cette tâche difficile, si bien décrites par M. Portalis : « Pour cultiver et même pour faire naître des voix d'hommes, disait-il, il faut s'y prendre dès l'enfance; il faut soumettre les élèves à un travail continuel, à un régime de conduite régulière et sévère, à une nourriture saine et suffisante, les surveiller dans tous les instants, et les astreindre à des exercices périodiques et jamais suspendus. »

Le Conservatoire lui-même, naissant alors et aux prises avec les difficultés de tout commencement, ne pouvait, malgré l'excellence de son enseignement, malgré l'intelligence et l'énergie de ses efforts, faire que bien peu de chose pour soustraire l'art à cette décadence. Son action était renfermée, en effet, dans un champ trop borné, surtout si l'on réfléchit que les rapports entre Paris et la province étaient beaucoup plus difficiles alors qu'aujourd'hui. C'était en quelque sorte, qu'on nous passe la comparaison, une tête habile à concevoir, une bouche éloquente et docte, mais dépourvue d'yeux et

de bras pour découvrir et attirer à elle des auditeurs et des disciples. Ses succès et sa gloire étaient ailleurs, car dans une autre direction il avait rendu d'immenses services. Nous ne voulons pas résister au plaisir, puisque l'occasion s'en offre ici, d'en citer l'honorable témoignage. Cette école dès lors avait, dit le ministre, « multiplié à l'infini le nombre des musiciens exécutants et introduit dans la musique instrumentale une perfection et une méthode que les autres nations peuvent envier à la France. »

Nous empruntons au rapport de M. Bigot de Préameneu un rapprochement plein d'intérêt, et qui montre bien l'état de langueur où était réduite la profession de musicien. Un ou deux candidats à peine se présentaient pour concourir au grand prix de composition musicale, tandis que plus de cent cinquante jeunes peintres se disputaient le grand prix de Rome; encore faut-il ajouter que quelques musiciens lauréats découragés, et ne voyant devant eux aucune carrière ouverte après leur triomphe, renonçaient au voyage de Rome, ou, quand ils en étaient revenus, ne trouvaient le moyen de vivre que dans le maigre produit de leurs leçons. L'histoire des artistes au commencement de ce siècle est certainement plus triste que celle des artistes d'aujourd'hui; toutefois on trouverait peut-être, en y regardant de près, qu'elle lui ressemble en plus d'un point.

V

Il n'était pas inutile de décrire avec quelques détails la situation de l'art musical peu d'années après la dispersion des Maîtrises. Quel remède alors proposait-on

pour arrêter l'envahissement du mal et pour en réparer les ravages? De l'avis de tous, il importait de réorganiser les Maîtrises au plus vite, non-seulement dans l'intérêt du culte, non-seulement pour la prospérité de la musique ecclésiastique, mais pour sauver du naufrage l'art tout entier. Nous avons entendu M. Portalis affirmer que les Maîtrises seules pouvaient conduire la musique vocale à sa perfection. Quelques lignes plus haut, s'adressant à l'Empereur, il s'exprime ainsi : « Votre Majesté approuvera sans doute que je n'aie pas seulement considéré le rétablissement des Maîtrises sous le rapport de leur service religieux, et que je me sois attaché à reconnaître les avantages dont les Maîtrises peuvent être pour l'art. » Écoutons maintenant M. Bigot de Préameneu; nous ne saurions passer sous silence d'aussi importants, d'aussi exprès témoignages : « Le bien du service religieux, dit-il dès le début de son rapport, appelle de la manière la plus pressante l'attention de Votre Majesté sur la réorganisation des chœurs de musique et psallettes ou Maîtrises d'enfants de chœur près des églises cathédrales : l'art musical y est même intéressé. » Un peu plus loin : « Si maintenant on compare l'état actuel de l'art musical avec celui où il était autrefois, on verra combien le rétablissement des chœurs et des Maîtrises importe à sa conservation. » Plus loin encore : « La réorganisation des chœurs et des Maîtrises de musique est le seul moyen de rendre au culte public une partie de sa solennité, et à l'art musical son ancien éclat. » Quelques lignes plus bas : « Les Maîtrises sont ses seules institutions propres à régénérer le chant. »

Est-ce clair? est-ce assez d'insistance de la part du ministre, qui, avant de préparer son rapport, avait con-

sulté des artistes autorisés, dont il était en même temps l'organe? Plus haut il avait écrit : « Cette réorganisation est depuis longtemps attendue, et elle est sollicitée par tous les évêques et les principaux artistes de Paris et des départements. »

Après avoir si expressément démontré la nécessité de réorganiser les Maîtrises, si l'on voulait qu'un jour, malheureusement encore fort éloigné, fût rétabli « l'ancien état de choses qui assurait la succession des organistes à chaque église, » le ministre, après avoir rappelé les instructions et pour ainsi dire les provocations que depuis quelques années il n'avait cessé d'adresser aux conseils généraux et aux préfets, dressait le programme du régime auquel les enfants devaient être soumis dans les psallettes renaissantes et de l'instruction qu'ils y devaient recevoir.

Déjà M. Portalis avait dit quelques années auparavant : « Les enfants vivent (dans les Maîtrises) en clôture, toujours surveillés, toujours travaillant, dans l'impossibilité de se dissiper, nourris avec soin, excités par l'émulation, préparés à de bonnes mœurs par une instruction sage et par de bons exemples. Il est certain que ceux qui sont destinés par la nature à faire des progrès dans la musique vocale, ainsi élevés et instruits, doivent facilement et immanquablement y parvenir. »

Les élèves devaient être choisis dans chaque diocèse parmi les enfants les mieux doués et formés de très-bonne heure par l'étude du chant et de la lecture musicale. Leur instruction spéciale devait encore embrasser l'harmonie, l'accompagnement, le contre-point, « base, dit le rapport, de toute composition musicale, » l'étude du clavecin et de l'orgue. Cet enseignement, on le voit,

était complet et bien supérieur à celui que reçoivent aujourd'hui la plupart des artistes. « Il faut remarquer, ajoutait avec un grand sens M. Bigot de Préameneu, que la musique religieuse, la seule enseignée dans les Maîtrises, est la musique classique, celle qui, au jugement des maîtres, est la seule propre à donner au talent musical, en toutes ses parties, tout le développement dont il est susceptible. »

On ne voulait pas cependant que l'étude de la musique fût l'unique occupation des élèves, et on se proposait de leur donner en même temps des leçons de latin et de mathématiques, connaissances qui n'étaient pas inutiles, surtout la première, dans la pratique de leur art, et qui, ainsi que l'observait M. Portalis, « dans le cas où ils ne pourraient pas professer la musique, leur donnerait le moyen d'embrasser d'autres états avec succès pour eux et utilité pour la patrie. »

Enfin, le rapport de 1813 terminait ce programme excellent par cette considération : « Le Conservatoire demeurera comme école de perfectionnement; les meilleurs maîtres continueront à y donner des leçons, à y exposer les méthodes les plus parfaites. Les élèves qui se seront le plus distingués dans les Maîtrises pourront y être admis. L'instruction qu'ils auront reçue dans leur enfance les mettra à même de mieux profiter de celle qui leur sera présentée et de se livrer avec succès à la partie de l'art pour laquelle la nature les aura disposés. »

Nous ne pouvons qu'applaudir à ce plan mûrement étudié dans toutes ses parties, et nous sommes convaincus qu'en 1857 il ne serait pas moins qu'en 1813 profitable à l'art musical.

M. Bigot de Préameneu avait examiné également les conditions financières de ce projet. Nous n'avons pas à insister sur ce point; toutefois, il n'est peut-être pas inutile de faire remarquer la faible charge que son exécution imposait à la fortune publique. Au vote facultatif, et par conséquent incertain, des conseils généraux, devait succéder l'attribution d'un fonds prélevé d'une façon permanente sur les budgets départementaux et consacré à l'entretien des Maîtrises et bas-chœurs. Le ministre avait divisé ces institutions en trois classes.

Celles de la première classe étaient attachées aux archevêchés. On en comptait neuf, dont la dépense était évaluée pour chacune à 12,000 francs. Les Maîtrises de deuxième classe appartenaient aux villes épiscopales qui contenaient une population de quinze mille habitants au moins. Il y en avait trente, et elles devaient coûter 11,000 fr. Enfin, vingt-trois Maîtrises de troisième classe étaient destinées aux villes épiscopales les moins importantes et dotées d'un revenu de 10,000 francs. C'était en total, pour soixante-deux diocèses, une somme annuelle, et comme on voit modeste, de 668,000 francs. Paris aurait reçu un supplément spécial.

VI

La date du rapport que nous n'avons pu nous dispenser d'analyser (1813) nous rappelle assez les événements importants qui absorbaient alors l'attention de la France. Ce n'était peut-être pas le moment, quand le pays s'engageait dans un duel à mort, de s'arrêter avec complaisance à des mesures qui ne semblaient avoir pour but que d'ajouter aux luxes de la paix. Néanmoins, l'exécu-

tion du projet proposé par le ministre et adopté par l'Empereur fut entreprise, et quoique poursuivie avec mollesse, comme nous l'apprend l'excellent rapport de M. Hamille, elle fait le plus grand honneur au gouvernement de l'époque. On organisa des Maîtrises dans les diocèses d'Aix, de Bordeaux, de Lyon, de Meaux, de Paris ; dans les autres, on employa du mieux qu'on put les ressources disponibles.

Pendant treize ans, et jusqu'à 1826, les choses semblent être restées dans le même état[1]. Les budgets des départements et les conseils municipaux pourvoyaient avec une extrême parcimonie et par des votes capricieux, inégaux et incertains à l'entretien de quelques Maîtrises et des bas-chœurs des cathédrales. En 1826, le trésor public se décida à subvenir à une partie des dépenses. Ce fut aussi vers ce temps que la Restauration encouragea les efforts de M. Choron et prit sous son patronage l'*Institution royale de musique religieuse* fondée par cet homme éminent. On sait tout ce qu'a fait, dès son début, pour l'art musical, cette grande école dont le souvenir est encore si vivant dans notre génération. Il a été permis surtout de prévoir tout ce qu'elle aurait pu faire si la révolution de Juillet n'avait pas entravé ses progrès. Bientôt après cet événement « la subvention accordée à M. Choron fut supprimée, nous dit M. Hamille, et le maximum des allocations aux Maîtrises fut réduit à 3,000 francs par diocèse. » Enfin, peu de temps après, la loi du 21 octobre 1832 ayant réduit notablement le crédit affecté aux dépenses du service diocésain, le ministre des cultes dut supprimer complète-

[1] Rapport de M. Hamille.

ment les subventions aux Maîtrises et se borner à allouer, pour les bas-chœurs, des allocations de 2,500 à 3,000 fr.

Le ministre, à ce moment, était M. Girod de l'Ain, dont le témoignage, en cette matière, ne peut nous être suspect; il n'avait pas vu sans de vives craintes le pouvoir législatif s'engager dans cette voie. Battu devant la Chambre, il se retourna du côté des conseils généraux, dans l'espoir d'obtenir d'eux quelques secours pour des institutions dont il connaissait toute l'importance. Son langage est celui que nous avons entendu dans la bouche de tous ses prédécesseurs. Il considère la suppression des Maîtrises comme « une mesure dont les conséquences fâcheuses seront un jour vivement senties, lorsqu'il sera peut-être trop tard pour y porter remède. » Puis il insinue un blâme indirect contre la Chambre des députés, qui, selon son expression, « *s'est plu* à envisager (les Maîtrises) comme devant être une charge spéciale des départements. »

On sait combien fut stérile ce recours aux conseils généraux, et que la musique ecclésiastique retomba dans cet état d'abaissement d'où le premier empire avait voulu la tirer. Il fallait attendre bien longtemps encore avant que quelques efforts fussent tentés pour lui rendre son ancien éclat. L'année 1850 est la date de la première mesure réparatrice ; c'est à cette époque que le crédit alloué jusque-là pour l'entretien des bas-chœurs « fut, sans être augmenté, rendu applicable tout à la fois aux Maîtrises et aux bas-chœurs. » Trois ans plus tard la décadence toujours plus sensible de l'art sacré, la corruption du goût, l'introduction de plus en plus fâcheuse dans les cérémonies du culte d'artistes dépourvus d'études spéciales, de mélodies dont le prin-

cipal défaut n'était certainement pas d'appartenir à l'art profane, mais bien d'en exprimer les inspirations les plus vulgaires, appelèrent enfin la mûre attention de l'administration publique. Le ministre se demanda s'il n'était pas temps de relever une institution dont le souvenir était entouré de tant de regrets et dont le rétablissement avait été sollicité tant de fois et par tant de voix autorisées. Toutefois on s'aperçut bientôt que pour tenter avec succès une telle entreprise il fallait pouvoir disposer d'un personnel nombreux, et que ce personnel, qu'aucun établissement depuis soixante-quatre ans n'avait formé, faisait complétement défaut. C'est alors que l'*École de musique religieuse* fondée par M. Niedermeyer fut placée sous le patronage du gouvernement, par des motifs qui déjà vingt-sept ans plus tôt avaient conseillé à l'administration d'alors l'adoption de l'école Choron. « On pensa avec raison, nous dit dans son rapport M. Hamille, dont il faut peser les paroles, que cet établissement pourrait servir de base à une réorganisation plus ou moins prochaine de nos Maîtrises, qu'on ne pouvait d'ailleurs songer à organiser au moment où l'on reconnaissait l'impossibilité de trouver des maîtres de chapelle et des organistes pour les diriger. »

Pour louer dignement cet établissement et les efforts de son fondateur il suffira de rappeler que l'École de musique religieuse a déjà fourni, en trois années d'existence, des maîtres de chapelle à Paris, à Marseille, à Limoges, à Rennes, à Figeac, à Eu, à Ornans, à Bailleul, etc., et de citer le témoignage si honorable et si flatteur que porte en sa faveur M. Hamille, lorsqu'il affirme « qu'on n'a eu jusqu'à présent qu'à se féliciter des encouragements accordés à M. Niedermeyer. »

M. Fortoul, alors ministre des cultes, adopta avec chaleur le projet de M. Niedermeyer, et, tandis que M. de Contencin, l'honorable directeur des cultes, si bien fait pour en apprécier la portée, prêtait le concours le plus bienveillant à son accomplissement, le curé de Saint-Louis-d'Antin, ancien ami de Choron et partisan déclaré de son école, M. l'abbé Martin de Noirlieu, de concert avec son conseil de fabrique, prenait généreusement à sa charge les frais de l'éducation religieuse et littéraire des élèves de M. Niedermeyer, en même temps qu'il mettait à la disposition de ce dernier le chœur de son église, devenu bientôt une Maîtrise-modèle dont les exécutions attirent chaque dimanche les vrais amateurs du grand style sacré.

Le gouvernement paraît donc vouloir patroner l'École de musique religieuse, en vue d'arriver ultérieurement, à l'aide du personnel qu'elle aura formé avec une prudente et infatigable lenteur, à la réorganisation des Maîtrises des cathédrales. A la fois sage et pratique, ce programme, nous ne craignons pas de le dire, renferme les conditions indispensables du réveil de l'art religieux et ranime nos espérances; car, il serait fatal de se faire illusion aujourd'hui : le mal est à son comble. Nous ne savons quel esprit de vertige a introduit dans les églises des cantilènes et des accents qui non-seulement blessent le fidèle éclairé, mais qui encore, mais qui surtout révoltent l'indifférent, nous ne voulons pas dire l'incrédule, par le contraste inattendu que lui présentent des chants qu'il vient d'entendre au théâtre avec l'idée qu'il se fait, malgré qu'il en ait, de la sainteté du temple chrétien ; et cela, grâce à l'insouciance des uns, à l'ignorance des autres, à cette présomption universelle qui,

complice de leur paresse, porte tous les esprits de ce temps-ci à dédaigner les fortes études, et persuade particulièrement aux musiciens qu'ils peuvent devenir des maîtres en négligeant la pratique du contrepoint et de la fugue, autrefois familière même aux apprentis. Certes, si le mal est plus considérable qu'à toute autre époque, les éléments de bien sont aussi plus nombreux que jamais; nous le reconnaissons avec joie. Mais ces éléments de bien, qui les réunira? qui les fécondera? C'est de l'Épiscopat, qui de tout temps a voulu les Maîtrises, qui les a créées, et qui les a redemandées quand elles ont été détruites, c'est de l'Épiscopat que nous attendons la parole réparatrice destinée à les faire surgir encore de tous côtés; c'est de l'Épiscopat que nous attendons nous-mêmes le signal qui doit nous diriger dans la carrière où, de peur de nous égarer, nous le conjurons de nous précéder.

Nous l'avouons sans peine, les Maîtrises ne peuvent désormais prétendre au rôle qu'elles ont avec tant d'éclat rempli autrefois. Elles ne peuvent être ni les écoles ecclésiastiques de Charlemagne ou de Gerson, ni les psallettes des dix-septième et dix-huitième siècles. Elles doivent borner leur horizon, se renfermer dans le sanctuaire, et, dans une situation plus modeste, avec un objet plus spécial, se consacrer exclusivement à la culture de l'art ecclésiastique et religieux, en prenant pour base l'étude du plain-chant, forme sacramentelle de la liturgie chantée, et dont se doivent inspirer toutes les mélodies qui retentissent dans le temple. Là s'arrête leur tâche; mais en renfermant leur action dans ces limites, elles peuvent rendre encore d'inappréciables services qu'on ne saurait attendre que d'elles, et relever

d'un abaissement qui serait bientôt irréparable un art qui ne peut pas plus périr que la religion à laquelle il est indissolublement lié.

Il nous a semblé utile de replacer sous les yeux du clergé et des artistes le récit, trop oublié de nos jours, des derniers travaux accomplis par les écoles de chant ecclésiastique, de l'état déplorable où l'art se vit réduit par leur chute, et ce qu'on pourrait appeler, dans la langue d'aujourd'hui, la *question* des Maîtrises. Nous voudrions, pour rendre encore un légitime hommage à ces grandes écoles sous le patronage desquelles nous plaçons nos efforts, avoir le loisir de retracer l'histoire de leurs origines et l'organisation savante à laquelle nous devons la création et les progrès d'un art dans la culture duquel nous trouvons une de nos plus pures et de nos plus exquises jouissances.

1857.

CHORON ET SON ÉCOLE

I

Concerts du Conservatoire de musique classique et religieuse, fondé et dirigé par M. Choron. — Oratorio du *Jugement dernier*, de Schneider. — Question administrative.

Il y a quelques jours, la foule se pressait à la salle de l'institution de musique religieuse de M. Choron. Une centaine de personnes qui n'avaient pu pénétrer ni à l'amphithéâtre, ni à la tribune, avaient été obligées de se placer dans le local même réservé aux choristes. A quoi faut-il attribuer un pareil concours après avoir vu désertes la plupart des salles de concerts durant le cours de la saison musicale? Uniquement à la réputation aussi brillante que méritée dont jouissent les exercices spirituels de M. Choron depuis l'année 1827. M. Choron avait fait d'avance pour les chœurs ce que le Conservatoire a fait pour les masses d'instruments, pour l'orchestre; et il avait trouvé le moyen d'obtenir avec des ensembles de voix une exécution aussi chaleureuse, aussi précise, aussi nuancée, que l'exécution instrumentale de la *Société des Concerts*. Et tandis que les directeurs de spectacles s'en allaient demandant à nos jeunes ré-

putations usées quelque friperie nouvelle, quelque vieillerie rhabillée pour couvrir la nudité de leur répertoire, M. Choron seul donnait du neuf, car il puisait dans les trésors de trois siècles. Pour M. Choron, l'ancien c'était le nouveau.

Lors donc qu'une simple annonce a appris la réorganisation de ces exercices interrompus depuis 1831, on a vu tous les amateurs parisiens accourir en foule à la salle de la rue de Vaugirard. Tout est relatif ici-bas. On ne peut juger sainement d'une chose qu'en tenant compte des circonstances à la faveur desquelles ou malgré lesquelles elle s'est produite. Eh bien! si nous faisons la part des obstacles que M. Choron vient de surmonter dans sa dernière tentative, nous nous convaincrons qu'elle n'a été pas moins étonnante que les autres.

A l'époque où une subvention au moins suffisante était allouée à M. Choron, il lui était permis d'entretenir un grand nombre d'élèves. Toutefois, le nombre de sujets qui lui était imposé ne répondait pas à son zèle. Dans la vue d'améliorer l'établissement ou d'accueillir quelque sujet annonçant de la capacité, il a toujours admis, à sa charge, un nombre d'élèves beaucoup plus considérable. Un jour, Mme Choron lui ayant fait observer qu'elle ne pouvait plus fournir à l'entretien et à la nourriture de ses élèves, il s'aperçut, en les comptant, qu'il en avait admis douze au delà du nombre exigé. Aujourd'hui même il en a quatorze au lieu du nombre douze auquel il pourrait se borner.

Avec les ressources du gouvernement, multipliées par ce que le zèle, la persévérance, l'amour de l'art ont de plus inventif et de plus ingénieux, M. Choron pouvait tenter de grandes choses. Ce fut alors, en effet, que

pendant des années entières il fit apprendre à ses élèves les plus belles compositions de l'ancien répertoire de musique religieuse. Il fit plus : il dépensa beaucoup d'argent pour des acquisitions d'œuvres classiques; il les fit traduire, disposer et copier. Une salle manquait pour l'exécution de ces ouvrages; muni d'une autorisation ministérielle, il en fit construire une à ses frais dans le local occupé par l'établissement. Mais, ce qu'on ne sait pas, c'est qu'à raison des avances considérables faites par M. Choron, le ministre se reconnut en *débet* avec lui; il fut donc convenu que tous les produits des Exercices seraient dévolus au professeur, et que, dans le cas où il viendrait à être troublé dans sa jouissance, il y aurait lieu à indemnité. Cette convention a été ignorée de l'autorité qui, en 1831, a prononcé sur le sort de l'établissement, et, par suite, la réduction dont il a été frappé a mis son fondateur hors d'état de poursuivre ses opérations.

Voici en quelques chiffres la position actuelle de M. Choron : au lieu de 46,000 francs qui lui étaient alloués par l'ancien gouvernement, il lui est accordé aujourd'hui une subvention de 12,000 francs.

Il faut en déduire : 1° pour loyer et réparations locatives, 3,000 francs ; 2° pour les honoraires et gages, 2,000 francs; total, 5,000 francs; reste 7,000 francs. Sur cette somme de 7,000 francs il faut : 1° entretenir douze élèves; 2° M. Choron et sa famille (six personnes); 3° quatre employés de divers genres; total, vingt-deux personnes, ce qui donne environ 320 francs par tête.

Or, comparez les résultats qu'obtenait M. Choron avec la subvention dont il jouissait sous l'ancien gouverne-

ment et ceux qu'il obtient à l'heure qu'il est avec ses modiques ressources, et ce qui semblait alors si miraculeux ne sera rien vis-à-vis de ce qu'il fait aujourd'hui. Venons au concert.

Plusieurs personnes se sont dit : Pourquoi ne pas nous donner un oratorio de Hændel au lieu du *Jugement dernier* de Schneider? Nous eussions nous-même exprimé le même désir, s'il eût pu être réalisé. Mais il faut songer qu'avec un noyau de douze élèves seulement il est impossible de tenter l'exécution d'un ouvrage d'Hændel; que cette musique offre trop de difficultés et exige des études trop persévérantes pour qu'on puisse en confier en partie l'exécution à des auxiliaires que le maître a été obligé d'adjoindre aux douze élèves de son établissement.

Le même inconvénient ne se rencontrait pas pour l'oratorio de Schneider, dont le style est plus approprié au goût moderne, et par conséquent d'une étude plus aisée. Aussi l'exécution a-t-elle été dans les chœurs presque toujours satisfaisante, quelquefois parfaite. Elle eût été plus colorée, plus vigoureuse, si M. Choron n'avait pas été forcé de réduire les parties d'orchestre à un simple accompagnement d'orgue et de triple quatuor, car l'orchestre a un rôle important dans cet ouvrage. Oh! sans doute, à cause de cela et de beaucoup d'autres raisons nous eussions préféré un oratorio de Hændel, *le Messie* ou *la Fête d'Alexandre*. Il y a trop de fugues dans *le Jugement dernier*, et ces fugues manquent d'animation et de ce souffle puissant qui distingue celles de Hændel. On y trouve de beaux effets, un travail harmonique remarquable, des inspirations gracieuses, mais peu d'idées et peu d'invention. Les divers caractères n'y sont

pas tranchés et distincts; les vierges, les anges, les démons, les bienheureux, les réprouvés parlent tous un langage uniforme. Cette œuvre manque de grandiose et d'éclat. Nous devons toutefois signaler la cavatine d'Ève, accompagnée par un trio de violoncelles plein d'élégance et de charme. Cet oratorio n'est pas de la musique sacrée, c'est de la *musique de chambre*, de la musique dramatique, et, comme le dit spirituellement M. Choron lui-même, de la musique théâtrale en *us*. Le choix aurait pu être meilleur sans doute; mais, encore une fois, il faut faire la part des circonstances, et ce concert, tel qu'il a été, donne la mesure de ce que pourrait faire encore M. Choron s'il était secondé et si le gouvernement soutenait ses efforts.

Il faut ajouter que M. Choron n'a pu surveiller, à cause de l'état de sa santé, l'exécution de cette composition. Cette exécution a été confiée au seul homme capable de remplacer convenablement le professeur, M. Nicou, son gendre. Au moment où nous parlons, M. Choron est retiré dans une maison de santé où les soins les plus généreux lui sont prodigués. Sous ce rapport encore, sa position est digne d'exciter le plus vif intérêt. L'épuisement de ses forces et ses souffrances sont le résultat des travaux de toute sa vie et des sacrifices sans nombre qu'il a faits dans l'intérêt de l'art. Si, comme nous l'espérons, sa précieuse vie se prolonge encore, si le gouvernement fait droit à ses réclamations, il consacrera ses dernières années à l'étude des monuments de la musique du seizième siècle. Et il serait inouï qu'un pouvoir, composé en partie d'hommes qui ont donné des preuves de leur estime pour la science, vît avec indifférence une des branches les plus importantes de l'art se

perdre de nouveau dans l'obscurité d'où M. Choron l'à tirée le premier.

Mai 1834.

II

Concert des anciens élèves de Choron à l'hôtel de ville. — Méthode de Choron. — Chœurs de Hændel et de Palestrina. — Duetto de l'abbé Clari. — M. H. Monpou.

Ce ne serait pas le lieu de parler ici longuement du concert qui a été donné dernièrement à l'hôtel de ville, si un souvenir puissant ne s'était rattaché à cette séance. Presque toute la partie vocale de ce concert, et c'était la plus considérable, avait été fournie par l'ancien et riche répertoire de Choron. La plupart des exécutants, parmi lesquels on remarquait deux notabilités de l'Opéra-Comique, madame Hébert-Massi et M. Jansenne, étaient sortis de l'école de cet excellent maître. Deux de nos premiers artistes qui ont pris sous leur patronage la musique classique instrumentale, MM. Baillot et F. Hiller, s'étaient, pour ainsi dire, réunis à l'ombre de ce pauvre Choron, qui avait consumé une moitié de sa vie à faire revivre parmi nous les plus belles œuvres vocales des écoles allemande, napolitaine et romaine; de Palestrina, de Clari, de Jomelli, de Hændel, etc., etc. C'était, en un mot, l'esprit de Choron qui animait toute cette exécution, et cette idée ajoutait un charme singulier et un attrait tout religieux à l'intérêt du concert.

A la nouvelle de la mort de Choron, en juin 1834, tous les journaux firent chorus de deuil et de regret, et déplorèrent la perte d'un artiste aussi dis-

tingué, et celle de tous ces vieux compositeurs qu'il avait ressuscités, et qui devaient probablement mourir de nouveau avec lui. La douleur publique s'exhala aussi, et l'église des Invalides s'emplit d'une foule de plusieurs milliers de personnes accourues pour assister au service funèbre, où plus de cent élèves firent entendre autour du cercueil de leur maître ces chants sublimes qu'il leur avait appris : un *Introït* de Jomelli, le *Dies iræ* de Mozart, un chœur de Palestrina, le *De profundis* en faux bourdon.

Le moment est venu de faire connaître et apprécier la méthode de Choron; car, de tous les établissements fondés aujourd'hui en vue de former l'éducation musicale de notre nation, nul ne nous semble propre à suppléer l'ancien conservatoire de musique religieuse et classique.

Que se proposait le fondateur de cette école? C'est lui-même qui va répondre : « 1° La conservation des œuvres classiques de musique, c'est-à-dire le soin de recueillir, principalement parmi les grandes compositions vocales en tout genre des maîtres de toutes les écoles et de toutes les générations les portions de leurs œuvres dignes d'être conservées à la postérité, d'en faire l'objet d'études spéciales et de les faire exécuter avec toute la perfection dont elles sont susceptibles ;

« 2° Le perfectionnement du chant national, et l'accroissement de la civilisation par l'enseignement universel de la musique élémentaire et la propagation générale du chant choral ; le perfectionnement des méthodes et l'instruction des jeunes professeurs destinés à seconder les vues des législateurs relatives à l'introduction du chant dans l'enseignement primaire.»

Cet objet si vaste, il n'entre pas dans le plan du Conservatoire de l'embrasser. Il n'y a aucun reproche à lui faire à cet égard, puisqu'il se propose tout autre chose. Parlons d'abord des œuvres classiques *des maîtres de toutes les écoles et de toutes les générations*. Ce fut durant le court espace de trois ans, 1826, 1827, 1828, soit à l'église de la Sorbonne, soit dans les graves séances de tous les jeudis du carême, que Choron nous déroula le magnifique répertoire de trois siècles. On sait l'enthousiasme que produisirent ces *exercices* et ces sublimes compositions. Pour opérer de pareils effets, Choron trouva dans son zèle de quoi suppléer aux moyens qui lui manquaient; il recrutait des voix parmi les jeunes gens des deux sexes. Veut-on savoir comment il s'y prenait souvent? Lorsqu'il lui arrivait, en traversant une rue, d'entendre une voix d'enfant, il le questionnait, et s'il lui trouvait de l'intelligence, il allait le demander à ses parents et l'emmenait avec lui pour l'élever et l'instruire à ses frais. D'autres fois, il faisait à ses frais encore des tournées de recherches dans les départements, et quand on l'obligeait d'accepter une indemnité, il se bornait toujours à ses seuls déboursés, au lieu de la taxe qui lui eût alloué une somme beaucoup plus forte. Cela est arrivé en 1819, en 1822, et ces faits sont connus de l'ancien ministère de la maison du roi. Une personne qui s'intéressait à Choron disait, il y a quelques années, à un des puissants du jour : « Votre laquais n'irait pas à Saint-Cloud avec ce qui suffit à M. Choron pour une tournée dans les départements. »

C'était ainsi que Choron recrutait et formait des chanteurs. Un piano ou un petit orgue, un violoncelle et deux ou trois contre-basses lui tenaient lieu d'orchestre.

Pour les ouvrages à exécuter, il mettait à contribution son propre cabinet et les richesses que lui offraient les manuscrits des bibliothèques, manuscrits qu'il faisait copier par de jeunes élèves. Tandis qu'au dehors, des virtuoses, des compositeurs, après plusieurs années d'étude, en étaient à se demander les noms des musiciens qui avaient précédé Haydn, Mozart, Gluck et Beethoven, Choron faisait retenir de mémoire à des enfants de dix ans et livrait à l'admiration du public des œuvres non moins belles, non moins intéressantes que celles de ces grands maîtres. Et lorsque l'Académie royale de musique, poussée par une émulation privée aujourd'hui de tout stimulant, voulut faire excursion dans le répertoire de Choron et exécuter quelques-uns de ses morceaux, l'*Alleluia* de Hændel, par exemple, leur effet ne fut pas supportable, parce que les sujets de l'Académie royale n'entendaient rien au caractère de cette musique, parce que Choron seul possédait et savait communiquer l'intelligence de ces ouvrages qu'il aimait de prédilection, et dont il avait pénétré le sens et l'esprit. Voilà ce que nous avons dit du vivant de Choron, alors que ses immenses services nous semblaient méconnus; voilà ce que nous répétons aujourd'hui, lorsqu'une pareille vie et de pareils travaux paraissent oubliés.

Enfin, pour compléter ce que nous avons à dire sur cette activité infatigable qui distinguait Choron, nous ajouterons que la mort le surprit au moment où il s'occupait de publier une édition complète des ouvrages du prince de l'école romaine, Palestrina; œuvre gigantesque, si l'on songe à l'étendue du catalogue de ces ouvrages, et surtout à la difficulté de les réunir,

puisque une foule de ces ouvrages sont restés manuscrits et sont épars dans plusieurs bibliothèques.

Nous ne faisons point une biographie de Choron, mais nous ne pouvons résister au plaisir de faire connaître une faculté qu'il possédait à un haut degré et qui ne nous paraît pas devoir se rencontrer chez un grand nombre de savants. Choron était tellement versé dans la connaissance des époques et dans la science des écoles en musique, qu'au moment où on lui faisait entendre un vieux chant populaire, une ancienne chanson, un air de danse gothique, ou une hymne, il devinait non-seulement l'école à laquelle cet air appartenait, mais encore il en fixait la date et en nommait quelquefois l'auteur; pareil à l'archéologue qui, à l'inspection d'un monument d'architecture, devine son âge; à l'antiquaire qui, à la vue d'une médaille dont l'empreinte est à demi effacée, en rétablit la légende et l'attribue à tel ou tel empereur ou consul. Ainsi Cuvier, sur un simple fragment d'ossement, rétablissait toute une espèce d'animaux éteinte, et la classait à son rang dans la série des générations antédiluviennes.

Passons maintenant au second point de vue de l'œuvre de Choron, nous voulons dire sa méthode. Nous ne saurions mieux commencer ce que nous avons à dire sous ce rapport qu'en transcrivant une page sur la différence du théoricien et du professeur, que nous trouvons dans un de ses opuscules, et qui ne saurait être trop méditée :

« Le professorat tient une sorte de milieu entre la pratique pure et la théorie proprement dite, et semble former la transition de l'une à l'autre; mais il reste encore une différence très-essentielle entre le professeur

et le théoricien. Le premier est un artiste qui, étant au fait des procédés de l'art, qu'il est plus ou moins capable d'analyser et de décrire, le fait, aussi bien qu'il le peut, connaître et pratiquer à l'élève à l'effet de le mettre en état d'opérer; l'autre est un savant, qui non-seulement connaît la constitution et les procédés de l'art, mais qui sait déduire de l'analyse des propriétés musicales les lois de tout ce qui est institué, et qui, dans l'exposé qu'il trace des diverses notions dont se forme la théorie, sait établir entre tous les objets l'ordre et l'enchaînement qui constituent une véritable science.

« Pour mettre chacun à portée de juger de l'importance, jusqu'à présent trop mal appréciée, de celle dont il s'agit ici, il est indispensable de faire remarquer la profondeur et la multiplicité des dons naturels et des connaissances acquises qu'exige la théorie d'un art et celle de la musique en particulier. On observera donc en premier lieu que cette science, consistant essentiellement à faire connaître la constitution de l'art et ses procédés par des descriptions claires, précises, appuyées de l'exposition des motifs sur lesquels ils sont établis, exige avant tout une connaissance approfondie de cette constitution et de ces procédés; que cette connaissance elle-même suppose le sentiment intime des propriétés de l'art, sans lequel toutes les notions demeurent inintelligibles. Ainsi il est nécessaire, avant tout, que le théoricien possède au moins virtuellement tout ce qui constitue le talent de l'artiste. Guidé par le seul sentiment, celui-ci peut parvenir au plus haut degré dans son art; mais cela ne suffit pas, et, pour élever sur les bases de l'art l'édifice entier de la science, il faut

qu'à tous ces dons le théoricien unisse encore tous ceux du philosophe, du savant et du littérateur.

« La philosophie seule lui apprendra l'art d'observer et d'analyser les objets, de les disposer entre eux selon le véritable ordre où ils s'enchaînent ; elle le garantira de la manie des systèmes et lui fera reconnaître les limites de la théorie elle-même, en lui faisant discerner ce qui est ou n'est pas susceptible d'être appliqué ou défini. Les sciences physiques et mathématiques peuvent seules le mettre en état d'examiner, dans leur essence et les rapports qu'ils ont entre eux sous le point de vue matériel, les éléments que l'art met en œuvre. Il devra à la connaissance plus ou moins familière de la littérature et des langues, tant anciennes que modernes, outre ce qu'elle a d'indispensable pour l'union du chant et de la parole, l'avantage de pouvoir présenter dans un langage correct, élégant, animé, l'exposition de ses propres conceptions, sans être obligé d'emprunter le secours d'une main étrangère, sans courir le risque de voir dénaturer ses pensées... »

Après la lecture de ce passage remarquable, on pourra apprécier combien est importante et combien sont difficiles la tâche et les devoirs que s'impose un professeur de musique, lorsque ces devoirs et cette tâche sont vus de cette hauteur, et l'on comprendra peut-être la véritable raison qui s'oppose à ce que l'œuvre de Choron soit dignement continuée. Ces craintes vinrent le tourmenter dans ses derniers moments, et firent le sujet d'une note dont nous possédons une copie, et qui fut adressée au ministre des beaux-arts.

La méthode de Choron a deux faces, ou plutôt il avait deux méthodes : l'une, appelée *méthode concertante de mu-*

sique, dont il faisait usage dans sa classe; l'autre, plus expéditive, fondée néanmoins sur la première, dont il se servait lorsqu'il était appelé dans une église, dans une maison d'éducation, ou dans une paroisse de campagne, pour former des chœurs avec une promptitude qui tenait du prodige. En voici un exemple. M. le maire du onzième arrondissement adressa, vers le milieu du mois de décembre 1833, à ses administrés, une circulaire par laquelle il faisait appel à leur générosité en faveur des orphelins du quartier de Saint-Sulpice et de la rue de Vaugirard. Choron, ayant reçu la circulaire, comme tous les autres, écrivit à M. le maire qu'un pauvre ne pouvait guère enrichir les pauvres; qu'il n'avait, lui, ni or ni argent à donner; mais qu'il mettait à la disposition de l'œuvre les ressources et les richesses d'une autre nature dont il pouvait disposer. Il lui dit, comme Pierre à un boiteux qui lui demandait l'aumône : *Argentum et aurum non est mihi : quod autem habeo, hoc tibi do.* En conséquence, si M. le maire voulait lui confier tous les enfants pauvres de l'arrondissement, il se faisait fort, dans l'espace de quinze jours, de les mettre en état de donner un concert à leur propre bénéfice. M. le maire goûte la proposition et se rend en toute hâte à l'institution de musique classique et religieuse. Choron veut savoir le nombre des petits orphelins de l'arrondissement. — Huit cents, répond le maire. — Et celui des petites orphelines? — Quinze cents environ. — Bon, dit Choron, un total de deux mille trois cents voix! Soyez tranquille, monsieur le maire, vous aurez un concert qui retentira dans la France entière. — Ce qui fut dit fut fait.

Revenons aux deux méthodes de Choron. Lui-même

ayant publié une *Exposition* de la première, nous sommes dispensé de l'analyser; nous dirons seulement qu'il faut y remarquer deux points principaux : 1° sa composition; 2° son emploi. Deux études, celle de l'intonation et celle du rhythme, se rapportent à sa composition. Deux opérations, la formation des classes, la manœuvre de l'enseignement, se rapportent à son emploi.

Nous donnerons quelques détails sur la seconde, premièrement parce que Choron n'a rien écrit à ce sujet, soit qu'il n'en ait pas eu le temps, soit que cette méthode fût susceptible de recevoir des modifications selon les circonstances, soit enfin qu'il la jugeât contenue implicitement dans la première; en second lieu, parce qu'elle peut être plus facilement employée que l'autre, et parce qu'elle nous semble la plus propre à obtenir une prompte exécution musicale.

Choron, partant d'un principe philosophique, avait très bien observé que l'homme a à sa disposition des moyens de deux natures différentes pour la culture des arts : les moyens naturels et les moyens artificiels. Pour ce qui est de la musique, les moyens naturels consistent dans la voix et le rhythme, le rhythme dont on trouve le sentiment chez tous les individus; les moyens artificiels consistent dans les signes et dans les instruments. De là, deux sortes de méthodes distinctes, appropriées à la nature de ces deux sortes de moyens : l'une, qui correspond à ce qu'on appelle *empirisme*, et qui s'adresse particulièrement à cette faculté que Choron nommait *l'assuefactibilité*, ou facilité de contracter des habitudes; l'autre, logique, scientifique et appuyée sur un corps de doctrines. Que l'on examine, en effet, le personnel des théâtres lyriques de Paris et de la province, cette foule

de chanteurs qui exécutent des messes et des motets dans les églises, les musiciens ambulants; sur cette masse, les deux tiers, ce n'est pas trop dire, ne savent pas une note de musique. On peut donc tirer parti des moyens naturels de l'homme; mais ici il se rencontre un écueil inévitable, c'est de ne former que des routiniers. Or, développer autant que possible les facultés naturelles de l'individu, en évitant la routine, tel est le problème que Choron s'était proposé et qu'il avait résolu; de merveilleux résultats l'ont attesté. Il ne s'agit point de ces principes obscurs derrière lesquels se retranchent presque toujours les créateurs de systèmes. Tout consiste, au contraire, dans l'usage spécial des moyens vulgaires à la portée de tout le monde. Au lieu d'obscurcir l'entendement de l'élève, en faisant précéder dans son esprit une doctrine inintelligible, Choron commençait d'abord par le développement des facultés natives; puis venait la doctrine, qui n'était alors que l'application claire des procédés et des moyens artificiels. Ainsi, il apprenait un morceau aux enfants; quand il était gravé dans leur mémoire, le professeur s'adressait à leur raison. La théorie suivait et expliquait la pratique. Au lieu de fatiguer d'abord l'esprit, il réveillait l'instinct, l'imagination; il parlait ensuite à l'intelligence. Quelquefois la morale est incompréhensible avant l'apologue; mais l'apologue explique la morale.

Il fallait que ces morceaux fussent de nature à être facilement retenus. Choron l'avait bien compris : aussi quand il concevait un air, il ne cherchait pas tout de suite à étendre dans son esprit ce premier germe musical; il le laissait dormir, il s'efforçait même de l'oublier. Le lendemain, si l'idée déjà ébauchée se repré-

sentait d'elle-même à son esprit, il la conservait et l'écrivait ; si, au contraire, elle ne revenait pas aisément à sa mémoire, il la rejetait comme mauvaise quant à l'objet qu'il se proposait. Il suivait le même système pour les parties d'accompagnement, en ayant soin de les renfermer dans les limites du diapason le plus favorable à l'émission des voix. Ce n'est pas tout, il écrivait ses parties de telle manière, que la première et la seconde formaient un *duo* parfait, les deux premières et la troisième un *trio*, les trois premières et la quatrième un *quatuor*; d'où il résultait que ces morceaux pouvaient être chantés sous ces trois formes ou bien à l'unisson, et se prêtaient aux ressources des diverses localités. Que l'on supprime une partie d'un quatuor d'un opéra, il restera toujours un quatuor, parce que la partie retranchée est sous-entendue. La musique composée par Choron était une mélodie, un duo, un trio, suivant le nombre des parties employées.

Chacune de ces parties était apprise séparément par chaque classe de choristes. Lorsque les voix qui chantaient la mélodie et celles qui chantaient la seconde partie étaient suffisamment exercées, on les réunissait, et l'on formait ainsi un duo. Après le duo, venait le trio, et ainsi de suite, jusqu'à ce que toutes les parties concourussent à l'ensemble déterminé. Qu'on se figure, pour emprunter à Choron lui-même une comparaison, qu'on se figure une surface autour de la circonférence de laquelle se trouveraient, séparées par des intervalles égaux, diverses chambres mobiles. Dans chaque chambre est un chœur chantant une partie distincte. Tout à coup, au moyen d'un mécanisme intérieur, et comme par l'effet d'un coup de baguette, les parois de ces

chambres disparaissent, chaque chambre se rapproche du centre, toutes les quatre ayant au milieu un métronome, un régulateur indiquant la mesure, comme le coryphée sur le théâtre antique; et voilà une harmonie parfaite. Par cette méthode, dont l'expérience a été faite plusieurs fois sous nos yeux, des chœurs, composés d'artisans, d'ouvriers, de gens dont la plupart ne savaient ni lire ni écrire, et n'avaient aucune notion de la musique, ont appris à chanter avec un ensemble imposant, et dans moins de dix minutes, des motets comme l'*O sacrum convivium*, *Sacerdos pontifex*, et l'hymne de saint Nicolas.

Nous avons fait connaître les aperçus principaux de la méthode de Choron. Généralement adoptée, peut-être parviendrait-elle à former l'instinct musical de la nation, et à rendre la musique populaire en France comme dans les contrées d'outre-Rhin. Elle pourrait, à la longue, influer sur le bonheur du peuple, car, on l'a dit bien des fois, il y a une singulière douceur dans le chant, une vertu merveilleuse dans la musique, et un peuple qui chante est heureux, de même qu'un peuple heureux est presque toujours moral. L'enseignement collectif de la musique développe dans les hommes le sentiment de l'association, tandis que l'enseignement individuel pousse à l'égoïsme.

Il est triste de penser que tant de méditations, tant d'efforts, une vie si active, soient à peu près perdus pour l'art. S'il faut en croire ce que nous avons entendu dire autour de nous pendant le concert de la salle Saint-Jean, les élèves de Choron se seraient vus obligés, dans cette occasion, de recourir aux choristes de l'Opéra pour renforcer leur nombre; et la froideur, l'inintelligence avec

lesquelles les magnifiques chœurs de Palestrina et de Hændel, *Alla riva del Tebro*, *Parvulus*, ont été rendus, sembleraient justifier cette assertion. Un autre chœur, composé par Choron lui-même, le charmant duetto de Clari, *Cantando un di*, chanté avec beaucoup de grâce et de coquetterie par Jansenne et Mme Massi; enfin la sonate de Beethoven, dédiée à Kreutzer, que MM. Baillot et Hiller ont exécutée avec autant d'âme que de talent, nous ont fait oublier, pendant quelques instants, la douloureuse impression que nous avions ressentie d'abord.

Nous devons aussi des éloges sincères et mérités à M. Hippolyte Monpou, dont le *Juif errant* est plein de mélodie et de sentiment.

Mars 1835.

SILVIO ANTONIANO

ANECDOTE DU TEMPS DE PALESTRINA.

Il y a un livre intitulé : *Essai sur les grands événements par les petites causes;* c'est un petit ramassis anonyme d'histoires plus ou moins divertissantes et arrangées avec plus ou moins d'agrément, pour justifier l'idée que ce titre fait naître d'abord dans l'esprit. On lit en tête des chapitres des sommaires tels que ceux-ci :

« — Un ordre de se faire raser la barbe causa des troubles en France pendant plusieurs années. »

« — La prononciation d'une lettre de l'alphabet causa une grande dispute dans l'Université de Paris. »

« — Quelques poules prises à un curé sont cause qu'une terrible sédition est apaisée. »

Toutefois l'auteur (je suis bien aise de faire connaître son nom aux bibliophiles : j'espère qu'il s'en trouvera parmi nos lecteurs), Adrien Richer, à qui l'on doit également un *Abrégé chronologique de l'Histoire des Empereurs*, a oublié d'insérer dans son recueil une fort jolie anecdote qui nous intéresse particulièrement et qui pourrait figurer avec ces mots pour *sommaire :*

Un bouquet offert à un cardinal par un jeune enfant

de onze ans est cause du maintien de la musique ecclésiastique dans les temples.

Ceci exposé, racontons le fait d'après le docte, le vénérable, le véridique Joseph Baini, qui l'a rapporté tout au long dans ses *Mémoires historiques et critiques sur la vie et les ouvrages de Palestrina.*

Il y avait une fois, à Rome, un jeune enfant de onze ans, un virtuose, un *petit prodige* comme on dirait aujourd'hui, très-habile chanteur, *finissimo cantore*, excellent joueur de luth, et par-dessus tout cela, improvisateur merveilleux. Il s'appelait Silvio Antoniano, et, à cause de ses talents, on l'avait surnommé l'*Orfeo di Roma.*

En ce temps-là, les artistes ne voyageaient pas comme aujourd'hui de Paris à Saint-Pétersbourg, de Londres à Naples, de New-York à Calcutta pour chercher fortune. La fortune allait les chercher elle-même; voici de quelle manière elle se comporta à l'égard d'*il giovinetto Silviuccio.*

Environ vers l'an 1551, les cardinaux qui composaient le sacré collége, sous le pontificat de Jules III, étaient un jour rassemblés chez le cardinal Francesco Pisani, issu d'une famille de sénateurs vénitiens. Ce dernier était dans l'habitude de fêter magnifiquement l'anniversaire de sa naissance, en réunissant ses collègues dans un somptueux gala. Parmi ceux-ci était le cardinal Othon Truchses, protecteur des arts et des artistes, à qui l'amphytrion, Pisani, avait souvent entendu faire l'éloge des facultés extraordinaires de Silvio Antoniano. Le repas n'était pas à sa fin que l'on vit entrer un jeune enfant, d'une charmante figure, qui, après avoir salué sans gaucherie toutes les Éminences, fut invité à faire

juger de ses talents comme chanteur, instrumentiste et poëte, ce dont il s'acquitta avec un mélange d'assurance et de modestie qui lui conquit tout d'abord son illustre auditoire. Après son premier air, Silvio fut comblé de caresses par tous les cardinaux; il en fut ainsi, et toujours en redoublant, à mesure qu'il exécuta des morceaux sur son luth ou qu'il se livra à l'improvisation.

Tandis que l'assistance fêtait à l'envi l'*Orfeo*, le cardinal Renaccio Farnèse s'amusait, auprès d'un riche guéridon chargé des plus belles fleurs, à composer un bouquet, et tout d'un coup, donnant le bouquet à l'enfant, il lui dit d'aller le présenter à celui qui devait un jour monter sur le trône pontifical. L'enfant réfléchit un instant, promena sur l'assemblée un regard scrutateur, et lentement se dirigea vers le cardinal Gian Angelo de Medici, lui offrit le bouquet; puis, détachant le luth suspendu à son cou, il se mit à chanter les louanges de l'Éminence.

Le trait était audacieux, et le cardinal de Medici en fut un peu déconcerté. Il s'en fâcha même, prenant le tour pour une raillerie déplacée, si bien que le cardinal Farnèse, voyant cela, se mordit les lèvres et se reprocha d'avoir agi peut-être inconsidérément. Grâce à l'intervention de quelques cardinaux et surtout à l'air de candeur de l'enfant, ce petit nuage se dissipa, au point que, sur les instances de tous ses collègues, le cardinal Medici consentit de bonne grâce à indiquer à Silvio un nouveau sujet d'improvisation. En ce moment une horloge sonnait: « Eh bien, dit le Medici, puisque tu es « poëte, improvise sur cette horloge.» L'enfant s'en tira à merveille, et qui sait si, usant des privilèges de la poésie, il ne trouva pas le moyen de faire allusion à sa

prédiction de tout à l'heure en disant que le mouvement de cette horloge amènerait une heure... une heure fortunée entre toutes qui retentirait dans le monde entier? Quoi qu'il en soit, Silvio s'acquitta de sa tâche avec tant de délicatesse et de grâce que le cardinal Cristofano Madrucci, enlevant un collier d'or qu'il portait à son cou, le passa au cou du *giovinetto.*

Qu'arriva-t-il ensuite? Il arriva qu'à ses titres bien reconnus de poëte, de chanteur et d'instrumentiste, Silvio Antoniano put ajouter celui de sorcier. En effet, Jules III mourut en 1555; après lui, Marcel II, son successeur, la même année; après Marcel II, Paul IV mourut en 1559, c'est-à-dire qu'au bout de huit ans, la prédiction de Silvio Antoniano se trouva vérifiée par l'élection du cardinal Angelo de Medici, qui prit le nom de Pie IV. Le nouveau pape, se souvenant du fameux festin du cardinal Francesco Pisani, fit rechercher de toutes parts Silvio Antoniano, voulut qu'il eût le logement et la table au Vatican, et l'envoya, peu de temps après, en qualité de secrétaire des lettres latines, auprès du cardinal Charles Borromée. Antoniano obtint plus tard, du même Pie IV, la charge de secrétaire du Consistoire, et, de Sixte V, le titre de secrétaire de la Congrégation des Évêques et des Réguliers; enfin Clément VIII, après lui avoir confié la charge de *maestro di camera* et de son secrétaire des lettres latines, le créa, dans la quatrième promotion du 13 mars 1598, cardinal du titre de Saint-Sauveur *in Lauro.*

Il faut savoir maintenant que ce même pape Pie IV était, qu'on me pardonne l'expression, fou de musique; du moins le grave Baini nous le montre comme *très-partial* pour cet art : *mostravasi sommamente parziale per*

la musica, e la gradiva. N'oublions pas que Pie IV fut le protecteur déclaré de Palestrina, et qu'il fut pour beaucoup sans doute dans l'adoption des trois messes palestriniennes qui décidèrent du maintien des compositions musicales dans les temples.

Or, qui peut dire que le talent de musicien, de chanteur et de virtuose de Silvio Antoniano n'ait pas été pour beaucoup dans cette *partialité* de Pie IV pour la musique ?

1857.

CRITIQUE

Offices de Saint-Eustache. — M. Silvestre, maître de chapelle de la métropole d'Aix. — Le père Lambillotte. — Chants sacrés de l'office divin, par l'organiste de Saint-Eustache. — Messe solennelle de M. Dietsch. — MM. Duprez, Alizard, Wartel, Tilmant.

A mesure que se dissipent les voiles qui ont recouvert pendant si longtemps l'histoire de la musique au moyen âge; à mesure que les grandes compositions du quinzième et du seizième siècle sont exhumées de la poudre des bibliothèques, et viennent nous initier à un ordre d'inspirations que nous ne soupçonnions même pas, quelques esprits se préoccupent de plus en plus de la régénération de la musique sacrée à notre époque. Mais cette question de la régénération de la musique d'église est non-seulement une grande question théorique, c'est encore une question d'exécution fort sérieuse. Sous ce dernier point de vue, on a plusieurs obstacles de nature diverse à surmonter. D'un côté, il faut lutter contre les dispositions d'une grande partie des membres du clergé aux yeux desquels toute tenta-

tive de réforme paraît d'abord suspecte; de l'autre, il faut lutter contre les préjugés d'une routine enracinée et contre les habitudes scolastiques du plus grand nombre des musiciens accoutumés depuis longtemps à ne faire consister la différence de la musique religieuse d'avec la musique mondaine que dans la différence des paroles.

De tous les essais qui ont été faits de nos jours pour rendre à la musique chrétienne son ancienne splendeur, comme aussi son noble caractère de popularité, le plus sagement entendu, le plus digne d'encouragement est sans contredit celui que deux artistes pleins de talent et de zèle ont tenté à Saint-Eustache. Il faut dire aussi que le succès obtenu par eux est dû pour moitié à l'appui qu'ils ont rencontré dans le clergé de cette paroisse, qui s'est prêté à ces importantes améliorations, non par condescendance, non par tolérance, mais par un sentiment vrai des besoins de l'art religieux. Puisse ce bel exemple trouver beaucoup d'imitateurs!

L'organiste de Saint-Eustache, M. F. Danjou, et le maître de chapelle, M. Dietsch, comprennent l'art religieux autrement qu'on ne le comprend dans la plupart des églises de Paris. Leurs efforts sont d'autant plus louables qu'ils supposent, avant tout, un véritable courage. Faire bien quand tout le monde fait bien et qu'on est en quelque sorte entraîné par l'exemple, il n'y a pas grande gloire à cela. Mais oser faire bien quand partout on s'évertue à faire mal, voilà ce qui est méritoire. On doit d'autant plus d'éloges à ceux qui se dévouent ainsi, qu'il y a je ne sais quelle fatale influence qui s'oppose à ce que le sentiment chrétien pénètre dans l'âme et l'es-

prit des artistes qui s'efforcent de rappeler la musique à sa destination religieuse. L'art théâtral a tout envahi. Cette assertion n'a pas besoin de preuves. Nous citerons pourtant quelques faits.

Nous avons sous les yeux une messe solennelle composée par M. Silvestre, maître de chapelle de la métropole d'Aix, en Provence. Cette messe, *musicalement* parlant, est une œuvre très-distinguée; elle annonce, avec un sentiment mélodique très-remarquable et l'instinct des grands effets, un talent auquel les circonstances d'un développement complet ont seules manqué. Eh bien; l'on croirait volontiers qu'à raison de la distance qui sépare l'auteur du foyer de la musique théâtrale et mondaine, il eût été plus accessible aux formes et au style de la véritable musique d'église et plus disposé à se placer directement sous la véritable inspiration du sujet. Il n'en a pas été ainsi, et quelque honneur que cette messe fasse à M. Silvestre, elle n'est au fond qu'un opéra ajusté sur le texte sacré de la liturgie. On peut dire que l'influence dont nous venons de parler est dans l'air que nous respirons, puisqu'elle va saisir jusque dans le fond des sanctuaires des ecclésiastiques bien décidés à consacrer leur talent à chanter les louanges du Seigneur, et à opposer une digue au débordement de l'art profane. Les œuvres sacrées d'un religieux, le P. Louis Lambillotte, sont la preuve de ce que nous avançons. Non! cette musique n'appartient pas au temple, et au temple seul, comme le pense l'auteur; elle se distingue par des mélodies souvent agréables, par une expression quelquefois douce et pénétrante; mais cette expression ne diffère pas de l'ex-

pression d'une foule de morceaux de musique instrumentale et lyrique.

Nous n'en finirions pas si nous voulions faire connaître les singulières imaginations qui ont passé par l'esprit de certains réformateurs de la musique sacrée. Il s'est rencontré un homme, animé d'un zèle fort pieux, sans doute, qui a prétendu changer la destination de la musique de nos opéras les plus en vogue et lui donner une consécration religieuse — c'est son expression — consécration telle qu'il suffira désormais de se rappeler un morceau de musique théâtrale pour avoir l'idée, non de telle situation dramatique, mais de telle circonstance de l'office divin. Dans cette intention, il a mis à contribution les opéras de Gluck, de Mozart, de Sacchini, de Piccini, de Spontini, de Grétry, de Weber, de Rossini, etc., etc., et il a fabriqué avec ces lambeaux détachés du répertoire lyrique des *Requiem*, des *Te Deum*, des messes, des motets, des offices complets. La collection entière se compose de soixante-dix neuf morceaux, qui forment quatre volumes in-folio. L'auteur se félicite d'avoir vaincu de grandes difficultés et d'avoir rendu service à la religion. Est-ce donc rendre service à la religion que de donner le goût du théâtre à ceux qui ne demandent pas mieux que d'avoir le goût des choses saintes ?

C'est pourquoi il serait très-important aujourd'hui de faire connaître aux compositeurs qui sont entraînés par les idées de l'époque que la musique, suivant qu'elle est une forme du culte religieux, ou qu'elle est simplement l'expression des sentiments humains, et, pour parler le langage des théologiens, selon qu'elle est au point de vue de l'esprit ou au point de vue de la chair,

affecte deux modes constitutifs, l'un de l'expression de la prière, l'autre de l'expression mondaine. Le premier est spécialement propre à la musique sacrée, qui a l'infini pour terme parce qu'elle est destinée à exprimer l'âme en présence de la Divinité. Le caractère général de cette musique est le calme, l'onction, la gravité. Le second convient particulièrement à la musique profane, qui a pour but d'exprimer l'individualité humaine dans ses diverses nuances; le caractère de cette musique est dès lors la variété, le trouble, l'agitation. Ces deux genres ont successivement dominé dans l'art, et ce fait explique pourquoi nous trouvons un caractère vraiment religieux dans la plupart des monuments de la musique profane composée il y a trois siècles, et pourquoi l'inspiration mondaine se fait remarquer de nos jours dans la musique écrite sur des paroles sacrées.

Faute d'avoir fait cette distinction fondamentale, les compositeurs de musique d'église ont été obligés de s'en rapporter uniquement à leur sentiment, à leur inspiration individuelle. Mais cette inspiration, ce sentiment suffisent-ils? Ne faut-il pas, en outre, posséder l'instrument, la langue propre à l'expression véritable de cet ordre de pensées et d'émotions religieuses? Or, cette langue, cet instrument, c'est, nous le répétons, le système de musique appelé ecclésiastique, fondé sur la tonalité du plain-chant. L'organiste de Saint-Eustache, M. Danjou, qui est plus qu'un artiste, qui est encore un homme de science et d'intelligence, ainsi que l'attestent de très-importants travaux d'histoire et d'archéologie, M. Danjou a très-bien senti qu'en ranimant le goût pour le plain-chant, il contribuait non-seulement à la magnificence du culte chrétien, mais encore il rendait un ser-

vice éminent à la musique et aux musiciens en découvrant à ces derniers une source d'inspirations et de beautés que l'on ne soupçonnait presque plus. Cependant, comme par suite d'une foule de circonstances, de graves abus, des abus barbares s'étaient glissés dans la pratique du chant ecclésiastique, il fallait commencer par opérer une réforme, non dans le chant en lui-même, mais dans son usage. Ainsi les chants d'église étant notés pour des voix de basse-taille, l'exécution en devenait tout à fait impopulaire, parce que la foule des fidèles ne pouvait y prendre part. Cet usage s'était perpétué depuis François Ier, qui avait voulu que tous ses chantres fussent des basses-tailles, parce qu'il aimait beaucoup cette sorte de voix que l'on appelait *voix de taureau* (*vox taurina*). M. Danjou a noté l'office pour voix de *ténor* [1], afin qu'il fût à la portée du plus grand nombre; il l'a mis à quatre parties formant une espèce de *faux-bourdon*, note pour note, syllabe pour syllabe, d'une facilité extrême d'exécution et d'un effet imposant. Les chants que l'organiste de Saint-Eustache publie sous le titre de *Chants sacrés de l'Office divin*, comprennent les chants communs et les chants propres du matin et du soir, et ont déjà été adoptés dans un certain nombre de paroisses de Paris, et à la cathédrale de Versailles. Il est juste de reconnaître que l'on doit au zèle et à l'activité d'un jeune artiste la réalisation d'une idée conçue par Choron, et pour laquelle les moyens d'exécution avaient manqué à ce dernier.

[1] Cette disposition des voix était certainement un progrès à l'époque où cet article a été écrit. Mais on a compris depuis lors que la mélodie du plain-chant, devant dominer les autres parties, devait être placée à la voix de soprano.

Que si l'on s'effrayait de ce mot de *réforme*, dont nous venons de nous servir, nous répondrions que cette réforme n'est qu'un retour aux anciennes traditions, et nous invoquerions le témoignage d'une voix éloquente, sortie des rangs élevés du clergé, celle de M. l'abbé Gerbet: « Diverses causes, qu'il serait trop long d'énumérer, dit-il, ont contribué parmi nous à la décadence de la musique religieuse. Mais dans les derniers temps on a eu assez souvent recours à un remède pire que le mal. On a voulu adjoindre aux graves chants de l'église des airs profanes. Ces accords sémillants à côté de cette voix de l'éternité, qui est le fond de la musique sacrée, ressemblent à des colifichets qui seraient suspendus aux pyramides. *La juste aversion que des innovations aussi malheureuses ont inspirée est devenue, dans certains esprits, un aveugle préjugé contre les améliorations qu'il est possible d'introduire dans la partie musicale du culte.* La décadence de la musique religieuse a commencé par l'oubli des traditions de l'art : *Le retour à ces traditions n'est pas assurément une nouveauté dangereuse....* Des méthodes nouvelles, qui ne sont que le développement et l'application d'une vieille expérience, permettent d'organiser avec facilité, dans les églises, des chœurs de musique, et, avec des moyens très-simples, conduisent à des résultats surprenants. Il faut faire connaître ces méthodes, il faut les propager, les populariser. »

L'organiste et le maître de chapelle de Saint-Eustache ne s'en tiennent pas là : il est rare qu'à l'office du soir, des dimanches et fêtes, ils ne fassent exécuter quelques morceaux de Palestrina, de Hændel, de Marcello, d'Orlando Lasso, ou les *Laudi spirituali* du seizième siècle. L'organiste de Saint-Eustache a réuni ces

divers morceaux, et les publie par livraisons, sous le titre de *Répertoire de musique sacrée*. Il y a plus : avec les puissants moyens d'exécution dont ces deux artistes disposent, avec leurs chœurs si bien disciplinés, ils offrent aux jeunes compositeurs l'occasion de faire connaître leur talent par la composition de messes et de motets. Malheureusement, la plupart des jeunes musiciens saisissent cette circonstance, non pour écrire de la musique appropriée à l'église, mais pour montrer ce qu'ils seraient capables de faire pour la scène lyrique. Il faut bien dire que la messe de M. Dietsch, exécutée avec une grande pompe le jour de Pâques, semble avoir été composée dans cette intention. Il y a dans cette œuvre une foule d'ornements, de détails, d'accents, de choses délicates, brillantes ou passionnées, qui ne devraient pas avoir accès dans le temple, par la raison bien simple que leur place naturelle est au théâtre. L'*Offertoire* est une véritable cavatine, avec deux mouvements précédés d'un récitatif. C'est là une licence très-condamnable, et qui ne saurait être excusée par cette considération que les jeunes artistes qui attendent si longtemps un *libretto* d'opéra sont en quelque sorte forcés de faire leur premier opéra à l'église. Si nous examinons la messe de M. Dietsch sous le rapport purement musical, nous aurons plus que des encouragements, plus que des éloges à donner à l'auteur. Nous dirons que cette œuvre est d'une main ferme et hardie, et annonce un talent peu ordinaire. Le *Gloria* s'ouvre par des phrases de plain-chant fort heureusement intercalées entre de belles périodes d'harmonie et de beaux effets d'instrumentation, et se termine par une double fugue à deux sujets, l'un vocal,

l'autre instrumental, digne de l'admiration des connaisseurs. Le début du *Credo* est large et solennel. Le *Et iterùm venturus est*, et le *Resurrexit* sont d'un style plein de grandeur. Enfin, le *Benedictus* est un morceau achevé, d'un caractère rêveur et suave, comme l'*Agnus Dei* est riche de détails élégants et gracieux.

L'*Offertoire* a été admirablement chanté par M. Duprez. Deux autres solos, l'un confié à la voix sonore de M. Alizard, l'autre chanté par M. Wartel, ont produit aussi une vive impression. La voix de M. Wartel semble faite pour l'église, tant elle y acquiert de plénitude et d'ampleur.

L'exécution totale de cette messe a été parfaite. On n'en sera pas surpris quand on saura qu'elle était dirigée par M. Tilmant.

Juin 1838.

LE STABAT DE ROSSINI

I

Le monde musical est en rumeur. Rossini sort de son repos. Après onze années de silence, durant lesquelles le maître se montre seul indifférent à sa propre gloire, narguant du fond de sa retraite cette foule d'admirateurs qui, de toutes parts, les yeux tournés vers l'idole, lui demandent à genoux un second *Guillaume Tell*, il se décide à lancer dans le monde une partition nouvelle. Quelle est cette partition? Est-ce un trente-septième opéra? Non. Est-ce un nouveau recueil de ces délicieuses bluettes que le grand compositeur, cédant à de charmantes importunités, crayonnait jadis sur des albums et qu'il a colligées depuis sous le titre de *Soirées musicales*? Non. C'est mieux que cela : c'est une œuvre comme Palestrina et les grands artistes de l'école religieuse en ont écrit plusieurs; une œuvre qui a tenté Haydn; une œuvre dans laquelle l'auteur de la *Serva Pa-*

drona, Pergolèse, a cherché une réputation durable : un *Stabat Mater*, enfin, avec chœurs et orchestre.

A peine était-il question de cette production, que deux et même jusqu'à trois éditeurs, chacun possesseur d'une copie plus ou moins exacte du *Stabat*, s'en disputaient la propriété. Un procès, à ce sujet, est pendant devant les tribunaux. Voici les faits qui ont donné lieu à cette singulière contestation. Rossini avait écrit ce *Stabat* pour Son Excellence don Manoel Fernandez Varela, archidiacre de Madrid, ex-commissaire général de la Crozada, etc. Il avait donc remis ou envoyé à ce personnage une copie de sa partition, le titre écrit de sa propre main. En retour, don Varela avait fait présent à l'auteur d'une tabatière de 10,000 fr. Don Varela étant mort, les héritiers ont vendu le *Stabat* au profit des pauvres; après quoi, un éditeur de Paris, ayant acheté cette copie, s'est associé avec un confrère pour la publication de l'ouvrage. Déjà les graveurs étaient à leur besogne, lorsqu'un troisième éditeur est survenu, se disant acquéreur du manuscrit original de Rossini, conséquemment seul propriétaire ayant droit de publier et de vendre l'œuvre du compositeur; et, en cette qualité, il s'est mis en devoir d'opérer la saisie des planches gravées chez les deux éditeurs associés. A l'heure qu'il est, le tribunal correctionnel et le tribunal civil sont saisis de l'affaire, le premier quant au délit de contrefaçon, le second quant à la question de propriété. Dans l'audience du 8 de ce mois, à la sixième chambre, des pièces curieuses ont été produites de part et d'autre, notamment une lettre de Rossini à son éditeur, d'un style très-confidentiel, pour recommander à ce dernier de ne pas trop vanter le mérite de son œuvre dans les

journaux, de peur que le public ne se moque et de l'éditeur et de l'auteur [1]. Nous sommes grandement de l'avis du maestro. L'on ne saurait trop déplorer le sort de certaines œuvres qui, parce qu'elles émanent d'un homme de génie, ou même d'un homme jouissant d'une célébrité fortuite, se trouvent tout à coup, et bien avant leur apparition, exploitées par les spéculateurs et déflorées par leur enthousiasme mercantile. Mais laissons ces messieurs se disputer entre eux. Ce

[1] Mon cher Troupenas,

J'ai reçu votre lettre du 16 courant, et je vais m'occuper de suite à marquer tous les mouvements de mon *Stabat* au métronome, ainsi que vous le désirez. Dans une dernière lettre que je reçois de M. A........, je lis qu'il se fait fort de la copie qu'il possède pour menacer d'un procès, prétendant que le cadeau que j'ai reçu du révérend d'Espagne est pour lui un contrat de vente de ma part. Cela m'amuse beaucoup; il menace aussi de faire exécuter dans un concert-monstre, dit-il, le susdit *Stabat*. Si telle chose était pour se réaliser, j'entends par cette lettre vous donner procuration pleine et entière, afin que les tribunaux, la police, empêchent de faire exécuter un ouvrage où il se trouve de ma composition. Par ce même courrier, je vous envoie trois morceaux que j'ai mis en partition; il ne reste plus à vous envoyer que le dernier chœur final, que je vous enverrai la semaine prochaine. Tâchez de ne pas trop *blaguer* dans les journaux sur le mérite de mon *Stabat*, car il faut éviter que l'on se f.... de vous et de moi. Je vous envoie deux lettres de M. A........, afin que vous connaissiez ses intentions, et cela, bien entendu, pour vous seul.

Il est bien encore que vous sachiez que je lui ai répondu que je n'ai jamais signé de contrat de vente avec le révérend Varela, que je ne lui ai que dédié, et que, du reste, la plus grande partie des morceaux ne sont pas de ma composition; que je suis prêt à poursuivre jusqu'à la mort, soit en France, soit à l'étranger, tout éditeur qui voudrait user d'escroquerie.

Gioachino Rossini.

Bologne, 29 octobre 1841.

qui nous suffit, c'est que le *Stabat* est bien l'œuvre de Rossini, et il ne faut en avoir entendu que deux mesures pour être fixé sur son authenticité.

A ce sujet, des artistes, des critiques, des gens du monde se sont posé cette question : Le *Stabat* de Rossini appartient-il à la musique religieuse? Or cette question implique cette autre question : *Existe-t-il réellement une musique religieuse? en quoi consiste-t-elle et en quoi diffère-t-elle de la musique profane?* Tel est le sujet d'une polémique qui marche de front avec la querelle commerciale. Nous examinerons successivement les deux questions ci-dessus en commençant par la seconde, d'où découle naturellement la première.

Observons d'abord que, s'il existe une manière d'invoquer et d'honorer Dieu, autre que celle dont on glorifie la créature; si l'amour divin comporte un élément plus noble et plus pur que celui dont est formé l'amour humain; s'il doit être dégagé de tout ce qui tient aux sens, de tout ce qui a rapport à la partie terrestre et périssable de nous-mêmes, on doit admettre qu'il existe dans l'art une forme particulière, un mode approprié à l'expression de cet ordre de sentiments, de cet hommage rendu à Dieu, de ce culte, en un mot; sans quoi l'art ne serait pas complet dans ses manifestations; sans quoi l'art, expression de l'homme, n'exprimerait pas tout l'homme.

Il y a donc deux sortes de musique, l'une religieuse, l'autre mondaine ou profane.

L'expression des rapports de l'homme à Dieu, principe et fin de toutes les créatures, constitue proprement la musique religieuse.

L'expression des rapports de l'homme aux autres

hommes fondés sur sa double nature spirituelle et organique, constitue proprement la musique dramatique.

Il y a, en outre, l'expression des rapports de l'homme à la nature extérieure, qui constitue la musique instrumentale, le genre lyrique proprement dit. Mais la différence de ce genre tient à un ordre d'idées étranger à la question, et d'ailleurs la musique instrumentale rentre pleinement, par la tonalité, dans la musique mondaine ou profane.

Voilà donc deux ordres fondamentaux d'inspirations dans l'art, parfaitement distincts, dérivant de deux ordres fondamentaux de rapports également distincts. Or, ces deux ordres d'inspirations déterminent, dans la constitution de chaque genre, des caractères particuliers, des types radicaux.

En effet, cette expression calme, grave, impassible au point de vue humain, cette image de continuité, de permanence, d'immutabilité, d'infini, propre à cette sorte de chant qui a directement Dieu pour objet, tient au principe constitutif du système ecclésiastique, système privé de la faculté de moduler, de l'élément de la *transition*, et dont l'harmonie, lorsque ce système la comporte, toujours consonnante, fait naître, sur chaque accord, le sentiment irrésistible du repos. On peut dire de cette musique qu'elle ondule et ne module pas [1]. Ramené à son type le plus parfait, ce système ne saurait comporter la mesure, expression du sentiment humain en ce qu'elle exprime les modifications de la durée; il

[1] Il y a ici quelques passages empruntés à un travail qui a paru d'abord dans l'*Université catholique*, et que nous avons reproduit ensuite dans notre *Dictionnaire de Plain-Chant et de Musique d'église*, au mot : *Philosophie de la musique.*

ne comporte guère qu'une mesure abstraite. Il ne saurait admettre non plus, l'orgue excepté, le concours de la musique instrumentale ou plutôt de l'instrumentation qui, par les diverses combinaisons de sonorité des instruments, exprime les modifications de l'espace. « Les variétés de sonorité des instruments, dit M. Fétis, sont des moyens d'expression des passions humaines, qui ne devraient pas trouver place dans la prière... Les qualités de ce genre de musique sont celles de la douceur, du calme, de la majesté, du sentiment religieux; elles brillent au plus haut degré dans les œuvres de Palestrina... Après lui, on a fait de belles choses d'un autre genre, mais où il y a moins de solennité, de dévotion et de convenance [1]. »

La musique dramatique, au contraire, vit de variété, de diversité, de mouvement, de changement, de trouble, d'agitation. Elle se précipite, éperdue, dans le grand drame de l'humanité. Scènes lugubres, scènes bouffonnes, rires et larmes, elle s'empreint de tout. Et ces caractères tiennent non moins essentiellement à sa constitution. La mesure, avec ses subdivisions et ses modifications de lenteur et de vitesse, la dissonance, la transition, la modulation, et ces mille nuances d'inflexions et d'accents qui concourent à son expression propre, sont les éléments essentiels de ce système. Et il est bien remarquable que ce genre de musique a pris naissance à la fin du xvi[e] siècle, époque d'émancipation, époque où l'activité humaine se déploya en tout sens avec une incroyable énergie.

[1] *Résumé philosophique de l'histoire de la Musique*, p. CCXX. — Voir aussi la *Revue musicale*, sixième année, p. 196.

Il y a donc une différence fondamentale entre ce genre de musique et le précédent. Chacun a sa constitution, sa tonalité, son mécanisme propre. Néanmoins, entre la tonalité ecclésiastique et la tonalité moderne, il peut y avoir lieu à certains emprunts, mais au profit de la dernière seulement. Les caractères de ces deux ordres s'excluant réciproquement, il est évident que le style sacré ne pourrait, sans défaillir et sans s'abaisser, admettre des éléments inférieurs à son type essentiel. Un genre inférieur, au contraire, se rehausse en s'appropriant accidentellement quelque chose du type supérieur; et comme, dans telle situation dramatique donnée, les hommes peuvent être représentés dans une association de prières, de supplications ou d'actions de grâces, le genre dramatique ne saurait être incompatible, dans certains cas et dans certaines bornes, avec la tonalité ecclésiastique. D'heureux essais sur la scène l'ont prouvé de nos jours.

Mais cette musique religieuse, où existe-t-elle maintenant? où sont ses monuments? Hélas! elle a décliné, elle a été en décadence, elle a été anéantie — ce sont les propres expressions de l'écrivain déjà cité — depuis la création de la musique dramatique. A part quelques chapelles isolées de la vaste Allemagne peut-être, où il est douteux qu'elle règne sans rivale, la chapelle Sixtine à Rome est demeurée son seul et inviolable asile. Ce qu'il faut remarquer, c'est qu'avant cette époque, toute musique, même celle destinée à célébrer des sujets profanes, appartient généralement au genre sacré; tandis qu'après cette époque, toute musique, même celle destinée au temple, appartient fondamentalement au genre mondain. Tour à tour l'inspiration religieuse et l'inspiration

mondaine dominent les intelligences musicales et règnent exclusivement, car l'art est un, et ses diverses manifestations ne sauraient obéir qu'à une même impulsion. Cependant, les maîtres de l'école romaine, contemporains ou successeurs de Palestrina, ne sauraient maintenir plus longtemps le caractère du style sacré. Les accents de l'inspiration dramatique se glissent dans la musique du sanctuaire et la colorent de quelques faibles nuances. Déjà même ces accents avaient apparu sous la forme de dissonances, rares, il est vrai, jusque dans Palestrina. Le système entier est en fermentation; on sent que l'art chrétien en travail ne peut plus produire qu'un dernier effort, et cet effort sera l'enfantement de la tonalité moderne qui éclate entre les mains de Monteverde. Peu à peu se dessine la construction de la mélodie moderne avec sa période, sa carrure, son repos, sa cadence, son rhythme. Cette forme apparaît dans les *concertos d'église*; c'est dans ce moule que Carissimi, Léo, Durante ont jeté leurs inspirations. C'est de ce moule aussi que sont sortis les admirables psaumes de Marcello à la couleur antique, aux élans bibliques, et les oratorios de Hœndel tout empreints d'une grandeur homérique, aux allures altières et naïves, écrits du même style, d'ailleurs, que ses opéras. Après J. S. Bach, qui a deviné des combinaisons que les plus audacieux de l'école moderne ont à peine pressenties, mais qui a néanmoins trouvé des accents dignes des voûtes de nos cathédrales, la musique religieuse n'est plus qu'une fiction. Les textes sacrés sont devenus un simple canevas, un *libretto*, sur lequel on brode un art galant et parfumé. Pendant toute cette période qui s'étend depuis Joseph et Michel Haydn jus-

qu'à nous, en passant par Mozart, Graun, Beethoven, Schneider, Lesueur, Cherubini, on dirait que l'art profane, trop à l'étroit sur la scène, s'ouvre une seconde scène dans le sanctuaire où il déploie le même luxe de forces vocales et orchestrales.

Et pourtant, une chose subsiste, c'est le sentiment de la distinction des deux genres, du style sacré et du style mondain, tant il est vrai que cette distinction est dans la nature de l'homme et dans l'ordre des choses. Mais, si l'on vient à se demander en quoi consiste cette distinction, alors commencent les doutes, les hésitations; on cherche des compromis; on se donne le change; on s'efforce de se contenter avec des mots. On n'ose remonter jusqu'au système de Palestrina, de peur de nier tout le système qui a suivi. On parle de *style de chapelle*, de style sévère, de fugue, de contre-point, etc. Peu à peu on en vient jusqu'à insinuer que le style sacré pourrait bien ne pas trop différer de ce style conventionnellement religieux dont on s'accommode au théâtre, et dont la prière de *la Muette*, et la prière de *Moïse* sont réputés les meilleurs modèles, genre religieux que Choron, on s'en souvient, appelait le style dramatique en *us*.

Parlons à présent du *Stabat* de Rossini. Nous ne savons, mais il devait y avoir, ce nous semble, quelque chose de bien tentant pour Rossini, en qui l'intelligence est certes à la hauteur du génie; pour Rossini, dégoûté du théâtre, ainsi qu'on l'assure, et à portée comme il l'est aujourd'hui d'étudier les monuments de l'école romaine; il devait y avoir, disons-nous, quelque chose de bien tentant dans la pensée de donner à son siècle la véritable musique religieuse qu'il attend. Cette idée au-

rait dû stimuler vivement celui qui tient le sceptre de la musique dramatique, celui qui s'est élevé si haut dans les belles scènes de *Semiramide*, de *la Gazza,* d'*Otello*, dans *Moïse*, dans *Guillaume Tell*; qui, avec son insouciante fécondité, a semé à pleines mains les ravissantes mélodies, les exquises cantilènes dans une foule d'ouvrages plus légers; celui principalement qui, dans l'inimitable *Barbier, la Cenerentola, le Comte Ory*, a lutté d'esprit, de raillerie mordante, d'ironie, d'entrain et de verve avec Voltaire et Beaumarchais.

Ajoutons qu'il eût été à la fois curieux et profitable de voir le maître appliquer à la musique sacrée ce don extraordinaire que nul compositeur n'a sans contredit possédé au même degré que lui, ce don de mélodie dont je viens de parler.

Disons-le en toute franchise : ce n'est pas d'après ces idées que le *Stabat* a été conçu et écrit, car, malgré les beautés d'un ordre supérieur qu'il renferme, il ne diffère nullement, quant au caractère et à l'inspiration, de la musique dramatique du compositeur.

Le premier verset s'ouvre par une introduction dont le début rappelle assez le commencement de l'ouverture de *Guillaume Tell.* Après cette introduction, les voix se posent successivement en dessinant une imitation à l'octave. Mais, dès que le sujet est ainsi majestueusement exposé, l'auteur abandonne la forme qu'il a adoptée, comme s'il reculait devant l'effort nécessaire pour la développer. Heureusement, une belle phrase de basses amène magnifiquement la conclusion de ce remarquable morceau.

Le *Fac ut ardeat cor meum* est un chœur à six voix d'un style plein et large, mais qui emprunte ses effets beau-

coup plus à l'harmonie qu'à la mélodie. Nous n'approuvons pas le changement de mouvement qui s'opère sur les paroles : *In amando Christum Deum*. Cela détruit l'unité et fait perdre de sa gravité au verset. Signalons en passant un bel effet de la voix de basse sur le mot *complaceam*.

Nous voici arrivé à l'une des plus ravissantes créations de Rossini, au quatuor en *la bémol*, *Sancta mater, istud agas*. Bien que le motif principal repose sur une idée assez vulgaire, la mélodie qui en jaillit est si élégante, elle se déroule en contours si gracieux, en périodes si riches, elle parcourt des modulations d'une si rare distinction et si naturelles, les voix s'y enchaînent avec un art si admirablement ménagé, que toutes ces qualités concourent à former un des morceaux les plus achevés de l'auteur. Mais, dans ce morceau, un des principaux de la partition, le musicien n'est plus à la hauteur de *Moïse* et de *Guillaume Tell*. Loin de là, il descend au ton enjoué, coquet et badin de ses opéras italiens. C'est de la grâce sensuelle, de la volupté chatouilleuse et enivrante. Le compositeur ne se perd jamais un instant de vue. L'on cherche vainement ici la peinture des ineffables tristesses, des angoisses déchirantes, de l'agonie divine de la mère du Christ. Cette musique est délicieuse, mais elle n'a pas d'entrailles. Et c'est que l'on ne conçoit pas aujourd'hui la prière dégagée de toute expression humaine; le sentiment religieux n'est plus assez vivant dans les cœurs pour que l'artiste ne prête pas involontairement à ses invocations quelque chose de sensible et de terrestre.

Il y a de beaux mouvements dans le verset : *Quando corpus morietur*, à l'exception cependant du *Paradisi*

gloria, dont l'expression déclamatoire et théâtrale est choquante.

Cette analyse est nécessairement incomplète. Nous sommes obligé de nous reporter aux souvenirs de la première audition du *Stabat* dans les salons de M. Zimmermann, où il faut toujours se rendre lorsqu'on veut jouir des prémices de toutes les manifestations importantes qui se produisent dans le monde musical. Notre énumération se borne donc aux seuls morceaux qu'il nous ait été permis d'entendre, exécutés au piano et sans orchestre. Mais cela suffit amplement quant à la question qui nous préoccupe.

Le *Stabat* de Rossini, nous ne faisons nulle difficulté d'en convenir, est une œuvre plus brillante, aux formes plus variées et plus développées, que le *Stabat* de Pergolèse, dont nous connaissons toutes les parties faibles, l'inégalité de style et la monotonie, si toutefois la monotonie est ici un défaut. Mais est-ce tout que la forme? c'est de la vérité d'expression, de la sincérité d'inspiration qu'il s'agit; et nous persistons à soutenir que, sous ce rapport, l'œuvre de Pergolèse est bien supérieure à celle du maître moderne. Mais le père Martini ne fait presque aucune différence entre le style de *la Serva Padrona* de Pergolèse et celui de son *Stabat*, et il a grandement raison[1]. Ce qui veut dire que, si le père

[1] Le passage est d'ailleurs trop curieux et trop court pour ne pas le citer en entier : « Questa composizione del Pergolesi, *Stabat mater* a due voci con instrumenti, se si confronti con l'altra sua dell'intermezzo intitolato *la Serva padrona*, si scorge affatto simile a lei, e dello stesso carattere, eccettuatine alcuni pochi passi. In ambedue si veggono lo stesso stile, gli stessi passi, le stesse stetissime delicate e graziose espressioni. » (V. la préface

Martini vivait de nos jours, il prononcerait une condamnation semblable contre le *Stabat* de Rossini. Mais observons bien que la musique dramatique de notre époque est bien plus avant dans l'expression humaine et passionnée qu'elle ne l'était au temps de Pergolèse, d'après ce qui a été dit plus haut que plus on remonte vers le seizième siècle, plus on voit la musique profane se rapprocher de la musique religieuse, tandis que, plus on descend vers les temps modernes, plus la musique religieuse se confond avec l'art mondain.

Que l'on n'argue pas du peu d'effet produit de nos jours par des compositions anciennes. On sait trop que l'on ne doit pas demander à des chanteurs, pour la plupart gens de métier et de routine, et toujours disposés à défigurer, au profit de leur amour-propre, les œuvres dont ils sont les interprètes, l'intelligence des monuments des époques antérieures. Où trouver des exécutants capables de pénétrer l'esprit de ces œuvres, d'en rendre religieusement l'expression? N'entendons-nous pas dire à chaque instant, à propos d'ouvrages beaucoup plus modernes comparativement, que l'on a perdu les traditions de la musique de Gluck, par exemple, de certains opéras même de Mozart?

Que l'on ne nous parle pas non plus des circonstances de lieu, de ces accessoires tels que l'appareil des cérémonies imposantes de l'Église, qui peuvent prêter momentanément une valeur exagérée à des œuvres éphémères. Tout cela est indépendant de l'expression essentielle de la musique. Toute musique est ou religieuse,

de l'ouvrage du P. Martini : *Essai pratique du Contrepoint sur le chant d'église*, p. 7.)

ou mondaine, et par le fond, c'est-à-dire l'esprit qui l'a dictée, et par la forme dans laquelle elle est écrite. Nous n'en voulons d'autre preuve que le sentiment de dégoût qu'éprouve, nous ne disons pas seulement l'homme pieux, mais l'homme éclairé, à l'audition de ces mélodies abjectes, effrontées, si minaudièrement grimaçantes, si grossièrement fardées, qui s'introduisent on ne sait comment dans quelques églises de Paris, à certaines solennités. Que ces chants se taisent et que les voix des enfants de chœur ou celles des chantres entonnent un simple verset du plain-chant, l'on se retrouve dans le lieu saint, à l'ombre du sanctuaire, en harmonie avec les mystères augustes de l'autel : on peut prier.

Il existe donc un domaine pour la musique religieuse et un domaine pour la musique dramatique, distincts l'un de l'autre, ayant chacun leurs limites respectives, en ce sens que l'un ou l'autre de ces deux genres de musique ne saurait dépasser certaines bornes sans cesser d'être ce qu'il est; mais domaine illimité en ce sens que, dans chaque ordre, l'activité humaine se déploie dans toute la liberté de son inspiration. Ainsi l'on dit vrai quand on avance que la musique religieuse de notre siècle ne peut être celle du siècle de Palestrina. Rien ne saurait être immobile dans les manifestations du génie de l'homme. Oui, notre musique religieuse ne peut être celle des âges passés, parce que les formes se modifient ou se développent, mais non parce que l'expression propre à la prière vient à changer. Ainsi les procédés si compliqués du contre-point, les imitations, les inversions, les artifices canoniques, tout ce qui constitue le mécanisme du style de Palestrina, est du temps. L'inspiration qui a dicté ses immortels chefs-d'œuvre

appartient au genre. Et quant à ce qui touche à la grande question de la tonalité, il est avéré aujourd'hui, et l'analyse d'habiles critiques l'a démontré, que les deux tonalités tendent à se dilater, à agrandir leurs sphères particulières, non en vertu des progrès de la musique religieuse, mais par l'extension de la musique dramatique et instrumentale, ou, pour mieux dire, par les excursions que celle-ci se permet dans le domaine de la première. Quel est l'homme qui s'emparera vigoureusement de la tonalité ecclésiastique, qui s'en rendra maître, qui lui assimilera cette foule d'éléments sympathiques que les progrès de la science moderne élaborent lentement et mettent déjà à sa disposition? Par quels moyens opérera-t-il cette transformation? Quand et comment? C'est le secret de l'avenir. Ce qu'il y a de positif, c'est que la chose arrivera tôt ou tard, et comme les procédés du génie sont toujours d'une extrême simplicité, l'on s'étonnera alors que ce qui semblait un problème presque insoluble se soit réalisé sans effort.

Décembre 1841.

II

Nous avons assisté, le 7 janvier, dans la salle des Italiens, à l'exécution du *Stabat* de Rossini, et nous en sommes revenu plus que jamais pénétré d'admiration pour le génie du grand maître. Cette exécution ayant mis en relief toutes les parties de cette vaste composition, nous y avons découvert une foule de beautés qu'il était impossible de soupçonner à la première audition, ou, pour mieux dire, à la lecture de quatre ou cinq morceaux, d'après laquelle nous avions écrit notre première analyse, analyse nécessairement incomplète et

insuffisante, ainsi que nous l'avions déclaré. Il est évident que Rossini a fait tous ses efforts pour s'élever à l'inspiration religieuse dans trois des principaux morceaux de son *Stabat :* ce sont le n° 1, quatuor et chœur; le n° 5, chœur et récit sans accompagnement; le n° 9, quatuor sans accompagnement. Malheureusement l'auteur a fait un incroyable abus des cuivres dans le premier morceau, comme dans la plupart des morceaux écrits avec orchestre; et, dans les deux autres, il n'a pu se débarrasser de formules trop ouvertement empruntées au style théâtral. Nous avons cité pour exemples le mouvement *In amando Christum Deum*, et la phrase *Paradisi gloria.* Ces trois morceaux mis à part, tout le reste de l'œuvre rentre entièrement dans le genre dramatique, à tel point que l'on dirait des fragments d'opéras supprimés à la représentation et ajustés aux paroles saintes. Des quatre artistes du Théâtre-Italien chargés des solos, Tamburini est celui qui a recueilli le plus d'applaudissements. Il a rendu en chanteur, et l'on peut ajouter en acteur consommé, son air de basse, dans lequel brille un grand art de modulation, mais qui ne serait pas déplacé dans un opéra-buffa. Cet air se termine par un passage en triolets sur les mots *Dum emisit spiritum.* L'air *Cujus animam gementem*, faiblement chanté par Mario, renferme aussi un point d'orgue sur les paroles *Nati pœnas inclyti.* Mlle Grisi a dû son succès à quelques éclats de voix qu'elle a su placer habilement à la fin de son air avec chœur *Inflammatus.* Le quatuor *Sancta mater, istud agas*, le plus beau morceau peut-être de la partition sous le rapport musical, celui où l'on retrouve Rossini dans toute la grâce de ses inspirations, toute la fraîcheur et le charme de ses mélodies, a été

peu goûté. Le mouvement en a été pris trop vite, et il faut dire aussi que les interprètes n'ont pas fait preuve de style et de largeur dans l'exécution. Il nous a paru que le public s'est montré beaucoup plus sensible à certains accents des chanteurs dans les soli, à certaines exagérations de débit et d'intonation, qu'à la musique elle-même. Du reste, la physionomie générale de cette solennité était absolument celle d'une soirée ordinaire du Théâtre-Italien. Il n'y avait de différent que l'heure, les costumes des exécutants et la langue dans laquelle ils chantaient. Aussi oserions-nous affirmer que Rossini rira bien tout le premier du sérieux avec lequel quelques critiques lui attribuent la pensée d'avoir voulu faire une œuvre religieuse. Eh! bon Dieu! le grand maître a bien pris soin de nous détromper à cet égard par les titres qu'il a donnés à certains morceaux du *Stabat*. Assurément une œuvre de musique sacrée peut se composer de récits, de duos, de quatuors, de chœurs; mais où a-t-on vu jusqu'à présent se glisser dans une partition religieuse les mots de *final*, et surtout de *cavatine?*

Rien n'est plus loin de notre intention que de vouloir engager une polémique au sujet de ce *Stabat*. Nous nous en référons à ce que nous avons dit, il y a un mois, sur la constitution de la musique religieuse, sur celle de la musique dramatique, et leur distinction fondamentale. C'est là ce qu'il faudrait discuter. Nous n'avons point prétendu et ne prétendons point que la musique sacrée de notre époque ne doit pas s'écarter du style *alla palestrina*. Nous prétendons encore moins que l'on doive remonter à la forme exclusivement propre à l'Église, le plain-chant. Une pareille absurdité n'est jamais entrée dans notre esprit. Nous avons dit, au contraire,

que la musique religieuse appropriée à notre siècle n'était pas encore trouvée, et nous avons ajouté qu'il ne saurait exister de véritable musique religieuse hors de la tonalité ecclésiastique. Mais le point sur lequel nous insistons, et que l'on nous accorde d'ailleurs généralement, c'est que, à l'exception de deux ou trois morceaux, qui, en effet, sont écrits dans un style plus grave et plus élevé que les autres, l'œuvre de Rossini, par son ensemble, sa couleur, son inspiration dominante, relève entièrement de la musique mondaine et théâtrale. Or, si, en musique, l'expression du sentiment religieux, qui a pour objet Dieu et l'infini, ne diffère nullement de l'expression du sentiment humain, qui a pour objet les créatures terrestres, nous ne savons plus, en conscience, que penser et de la musique et de l'art, et de la vérité dans l'art.

Janvier 1842.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

ET LES ESPRITS IRRÉLIGIEUX

La question de la musique religieuse est une de celles que chaque événement musical un peu important remet à l'ordre du jour. Il suffit, pour s'en convaincre, de jeter un regard sur les vingt-cinq dernières années. Les exercices de l'école Choron, les concerts du Conservatoire, les Concerts historiques de M. Fétis, les séances de M. le prince de la Moskowa, certaines solennités dans les églises, et même l'apparition de certains chefs-d'œuvre sur notre scène lyrique, tels que *la Muette*, *Robert*, *les Huguenots*, *le Prophète* ont successivement ranimé les discussions à ce sujet. Aujourd'hui que le pour et le contre ont été débattus de mille manières, que les opinions les plus tranchées dans un sens comme dans l'autre, les opinions intermédiaires, les systèmes mixtes et de conciliation ont pu se faire jour, la question est-elle plus avancée? nous acheminons-nous vers une solution? La réponse n'est pas aisée.

C'est que les mots de musique religieuse, de musique sacrée, n'exprimant aux yeux de bien des gens qu'un de ces besoins vagues dont chacun a plus ou moins la

conscience, mais qui ne vont pas jusqu'à entraîner la conviction, ne réveillent dans l'esprit que l'idée d'une forme d'art également vague et indécise qu'on a peine à ramener à un genre défini et à ranger sous les lois d'une théorie incontestable.

Serions-nous donc, après tant d'années, réduits au rôle de ces docteurs d'Allemagne qui furent convoqués pour opiner sur la dent d'or de cet enfant de Silésie dont parle M. de Fontenelle? Serait-ce qu'après tant de savantes dissertations nous finirions par nous apercevoir que la dent n'était pas d'or, et que la musique religieuse n'existe pas? Je ne veux pas me prononcer; mais en voyant de combien de manières diverses les musiciens, les artistes, et les plus sérieux, comprennent la musique religieuse, autant vaudrait-il conclure à une négation absolue.

Les discussions auxquelles on s'est livré sur cette matière depuis un quart de siècle n'ont eu guère d'autre résultat que de montrer que chacun définit la musique religieuse conformément à la manière dont il définit le sentiment religieux.

Pour ceux qui admettent un dogme, une doctrine divinement établie et obligatoire, par conséquent un culte extérieur, où tout ce qui a rapport à la prière, à l'invocation, est réglé par une discipline spéciale, il n'y a pas d'incertitude : la musique religieuse existe, c'est le plain-chant, le chant grégorien, et, au-dessous du plain-chant, ce style musical qui n'est pas le plain-chant, qui n'est pas l'art séculier non plus, mais qui participe des deux, mais qui, issu de l'Église, s'y maintient avec des formes diverses qui se modifient selon les époques.

Pour ceux, au contraire, qui rejettent le dogme chré-

tien, par conséquent le culte, la liturgie, comme choses surannées, la musique religieuse qu'est-elle et que peut-elle être? Un seul répondra pour tous : « L'esprit humain a quitté pour toujours la foi naïve des temps primitifs. Nous ne sommes plus *dévots;* mais nous avons la *religion* de l'intelligence (les mots soulignés le sont dans l'original) qui, remontant la chaîne des causes secondes, va s'incliner devant la cause suprême. Les arts ont participé à ce mouvement, et un club de sacristains n'arrêtera pas leur marche victorieuse. »

Je n'ai pas besoin d'avertir que de profonds dissentiments me séparent de celui qui a écrit ces lignes; toutefois, je reconnais volontiers qu'il n'est nullement un contempteur des traditions musicales; c'est un écrivain de savoir, un critique sérieux. Pour mon compte, je le remercie de sa franchise. Je ne connais rien de plus propre à la manifestation de la vérité que cette manière d'exposer ses opinions.

Il est inutile de le demander : aux yeux de M. Scudo, le plain-chant n'est plus de la musique religieuse; c'est une lettre morte, un non-sens à l'époque actuelle; c'est de l'archéologie. La vraie musique religieuse est une musique non en rapport avec la religion chrétienne, mais en rapport avec la *religion de l'intelligence.* Or, cette musique religieuse dont parle l'écrivain est tout justement celle sur laquelle il est impossible de se mettre d'accord. Qui l'a définie? où est-elle? J'accorde que, en dehors de tout dogme, de toute croyance, on puisse éprouver le sentiment religieux, puisque, en dehors de toute croyance positive, on peut croire en un être souverainement bon, tout-puissant, infini. Mais ce sentiment religieux est autre pour le spiri-

tualiste, pour l'esprit mystique, et autre pour l'adorateur de la forme, pour le partisan des jouissances des sens. On peut aller loin dans l'interprétation d'un sentiment aussi vague.

Toutefois, M. Scudo n'hésite pas à faire remonter à Palestrina la véritable musique religieuse : « Au seizième siècle, dit-il, s'épanouit la véritable musique religieuse dont Palestrina est le créateur; elle se modifie ensuite au dix-septième siècle par l'avénement de la *dissonance naturelle*, qui est au langage musical ce que les couleurs du prisme sont à la peinture; et puis elle va s'enrichissant successivement de toutes les conquêtes de l'art, et devient, entre les mains des Carissimi, des Scarlatti, des Pergolèse, des Jomelli, des Marcello, des Hændel et des Mozart, la manifestation la plus admirable de l'esprit divin illuminant le cœur de l'homme. »

Je ne sais pourquoi l'auteur s'arrête en si beau chemin, et pour quelle raison il n'ajoute pas à cette liste les noms de Haydn, de Beethoven, de Cherubini, de Lesueur, de Rossini lui-même, qui a écrit un *Stabat*, et de tant d'autres auteurs de messes, de motets, etc. Est-ce que quelques-uns de ces compositeurs auraient dépassé les limites que le critique assigne à la véritable musique religieuse? En ce cas, il était de la plus haute importance de nous faire connaître ces limites, de fixer le point précis où la musique religieuse finit, et où commence la musique mondaine. Quant aux auteurs que je viens de citer, il est certain qu'ils ont cru faire de la musique religieuse, et que chacun a cru *l'enrichir de toutes les conquêtes de l'art*.

Pour ce qui est de la *dissonance naturelle,* je ne sais pas si *elle est au langage musical ce que les couleurs du*

prisme sont à la peinture; mais ce que je sais bien, c'est que l'harmonie qui repose sur la dissonance naturelle a introduit dans la musique l'élément humain, passionné, *sensible*, et que le drame, auquel la musique, jusqu'alors fondée sur la tonalité du plain-chant, était restée étrangère, a trouvé, dans la musique, dès l'apparition de la dissonance, un interprète puissant des conflits, des luttes de sentiments et de passions qu'il met en jeu.

Ceci est un fait historique des mieux établis, et que M. Fétis notamment a mis hors de toute contestation. Maintenant, je demande en quoi cette musique religieuse *qui s'est modifiée, au dix-septième siècle, par l'avénement de la dissonance naturelle*, diffère de la musique théâtrale, mondaine et profane que la découverte de cette même *dissonance naturelle* a créée.

Je sais bien que vous me répondrez toujours par ces mots : *le sentiment religieux!* Oui, le sentiment religieux est une belle chose. Mais le sentiment religieux de qui? le sentiment religieux de quoi? Est-ce le vôtre? est-ce le mien? Est-ce le sentiment religieux du juif, du protestant, du musulman, du panthéiste, du catholique? Vous conviendrez bien que le sentiment religieux dont est animé le pauvre moine qui s'enferme dans sa cellule pour y écrire, au pied du crucifix, *l'Imitation de Jésus-Christ*, diffère à quelques égards du sentiment religieux du jeune dandy qui écrit un libretto d'opéra-comique ou un roman-feuilleton. En d'autres termes, vous m'accorderez qu'entre le sentiment religieux qui a produit le *Dum emisit Spiritum* du *Stabat* de Rossini, et le sentiment religieux qui a produit l'*Ave verum* de Mozart, il y a de la différence, de même qu'il y a de la différence entre le sentiment religieux qui a produit cet *Ave verum*

de Mozart et celui qui a produit le *Christus factus est* du plain-chant, la *Prose des morts*, ou le simple faux-bourdon du *De profundis*.

Mais tout cela, direz-vous : *De profundis*, *Prose des morts*, plain-chant, c'est de l'histoire ancienne ; c'est, comme disait un curé de Paris, du Vieux Testament. Non, la musique de la *religion de l'intelligence*, ou bien la *musique en harmonie avec les besoins de l'époque*, comme parlait M. Fétis à propos des messes de Cherubini, n'a plus aucun rapport avec ces débris de la *foi naïve des temps primitifs*. A merveille ! Je comprends parfaitement dès lors que, votre musique religieuse, vous la fassiez exécuter dans un temple nouveau érigé en l'honneur de la doctrine nouvelle, que vous vous efforciez de l'associer à une poésie fraîchement éclose où respire le *souffle de l'esprit divin illuminant le cœur de l'homme* et digne *de cette religion de l'intelligence qui, remontant la chaîne des causes secondes, va s'incliner devant la cause suprême*. Mais, ce que je ne comprends plus, c'est que, cette musique, vous prétendiez la faire chanter dans nos églises, la mêler aux vaines cérémonies d'un culte vieilli ; ce que je ne comprends plus, c'est que, pour réchauffer les inspirations exténuées de vos artistes, de vos musiciens, vous alliez chercher dans ce que vous appelez *la sacristie* ces pauvres textes liturgiques qui ne disent plus rien à votre imagination, plus rien à votre cœur.

Et remarquez bien que tant que vous serez inconséquents à ce point, tant que vous n'aurez pas fait tout ce que je viens de dire, tant que vous n'aurez pas une fois pour toutes rompu avec les traditions ecclésiastiques, tant que vous ne vous serez pas placés en dehors du temple, des cérémonies, de la liturgie, des textes sa-

crés, vous serez mal venus à traiter toutes ces choses de vieilleries, mal venus à dénigrer la religion sans laquelle votre prétendue musique religieuse n'existerait pas. Sans compter que vous ne sauriez mieux mettre à découvert l'impuissance de votre prétendue musique religieuse, qui jusqu'à présent n'a rien produit, et de votre religion de l'intelligence qui jusqu'à présent n'a rien inspiré.

Cette religion chrétienne que vous accusez de décrépitude et de stérilité, c'est elle pourtant qui, par sa tolérance, par la condescendance avec laquelle elle ouvre à votre musique religieuse les portes de son sanctuaire, lui donne la seule vie dont celle-ci subsiste. L'Église, dans les différentes phases de son existence, accepte le concours des arts extérieurs sans leur demander compte de l'état de progrès ou de décadence où ils se trouvent, sans même se préoccuper des tendances qu'ils manifestent d'après l'esprit et les idées du siècle. Ce n'est que lorsque les abus prennent uu certain caractère de gravité, lorsqu'il en peut résulter du scandale pour les fidèles et une profanation pour le sanctuaire, que l'Église juge à propos de sévir et de chasser les vendeurs de son sein. Je suppose qu'en 1563, à l'époque où le concile de Trente fulmina son décret contre l'introduction de la musique profane dans les temples, lorsque plusieurs cardinaux proposaient la suppression entière de la *musique harmonique*, et de s'en tenir au plain-chant, je suppose que Palestrina ne se fût pas présenté, et que le décret eût été exécuté dans toute sa rigueur, que serait-il arrivé? Les chapelles et les cathédrales de la fin du seizième siècle et du commencement du dix-septième siècle eussent suspendu leur enseignement, et l'art eût

été perdu. Mais quel art? l'art véritablement religieux, consacré? le plain-chant? le chant liturgique? Non! mais le vôtre, celui dont vous êtes contraints de faire remonter l'origine et la création à Palestrina, celui qui, s'étant *modifié ensuite par l'avénement de la dissonance naturelle, s'est successivement enrichi de toutes les conquêtes de l'art et est devenu la manifestation la plus admirable de l'esprit divin illuminant le cœur de l'homme*, c'est-à-dire de la *religion de l'intelligence.*

Attaquez donc le plain-chant tant qu'il vous plaira; attaquez la religion également, c'est parfaitement logique; mais ce qui ne l'est pas, c'est qu'en attaquant la religion, en accusant la foi d'impuissance et de stérilité, vous prétendiez qu'elles doivent l'une et l'autre servir d'aliment et d'inspiration à votre art religieux.

Commencez par dégager cet art de toute alliance et de tout contact avec la religion catholique, apostolique et romaine; et, puisque votre *religion de l'intelligence* existe, élevez-lui un temple, réglez vos cérémonies et célébrez votre culte en musique. Nous jugerons alors de votre théorie en fait d'art religieux.

Voilà qui est conséquent et logique, et cela n'est pas si malaisé. Il nous tarde de vous voir à l'œuvre.

Décembre 1849.

CHANTS DE LA SAINTE-CHAPELLE

A la suite de ce qui précède venait une appréciation des chants dits de *la Sainte-Chapelle*, que M. Félix Clément avait fait exécuter à la Sainte-Chapelle de Paris à l'occasion de la cérémonie de l'institution de la magistrature. Il faut le dire, cette appréciation était sévère. M. Félix Clément qui, depuis, nous nous empressons de lui rendre cette justice, a attaché son nom à des recherches sérieuses et à des travaux recommandables, nous avait donné pour des chants du treizième siècle des pièces dont les mélodies remontaient sans doute à cette époque, mais qui, surmontées d'une harmonie d'un goût moderne et d'une facture défectueuse, loin de nous offrir un spécimen exact de l'état de l'art au treizième siècle, ne pouvaient que répandre à ce sujet des notions incomplètes et fausses. De là une polémique qui prit, dès le début, une allure fort animée. M. Félix Clément crut devoir repousser avec une égale vivacité, et comme s'adressant à sa personne, des critiques qui n'avaient pour objet que son œuvre. La réponse ne se fit pas attendre : on la trouvera ici à la suite de la lettre qui l'avait provoquée. Nous nous sommes efforcé seulement de retrancher de l'une et de l'autre ce que la chaleur de la polémique pouvait y avoir mêlé d'irritant. Quant à notre opinion sur les *chants de la Sainte-Chapelle*, comme sur tout autre pastiche du même genre, nous tenons à en maintenir l'expression.

« Paris, 20 décembre 1849.

« Monsieur le Rédacteur,

« Dans le feuilleton de *l'Opinion publique* du 17 dé-

cembre, M. d'Ortigue s'exprime, au sujet des chants que j'ai traduits et fait exécuter à la Sainte-Chapelle, en des termes tendant à porter atteinte à mon honorabilité. Il appelle cette musique de *prétendus chants du treizième siècle*... Il blâme la *crédule naïveté* des curés qui ont bien voulu croire aux résultats de mes recherches. Il affirme qu'*une partie du clergé de Paris s'est rendue dupe d'une mystification.* Je sais qu'une ligue s'est formée le lendemain du succès obtenu à la Sainte-Chapelle, non par moi, mais par ces mélodies sublimes que j'ai eu le bonheur de ressusciter et de faire entendre devant l'élite du pays. Les attaques injurieuses dont je suis l'objet de la part de quelques hommes me donneraient le droit d'appeler cette ligue le socialisme de l'ignorance; mais je me contenterai de répondre ici que les chants de la Sainte-Chapelle ont été traduits littéralement par moi sur le manuscrit 904 de notre Bibliothèque nationale, folios 3, 5, 12 et 109, et sur le manuscrit de l'*Office de la Circoncision* déposé à la Bibliothèque de Sens, folios 1, 2 et 11. C'est à ces monuments eux-mêmes que je renvoie mes adversaires et les personnes qui, plus consciencieuses, voudront juger en connaissance de cause. Si M. d'Ortigue avait vu, comme il l'affirme, la partition des chants de la Sainte-Chapelle, partition qui n'a été publiée que le 14 décembre, il aurait vu les fac-simile qui les accompagnent...

«Ni mon honorable ami, M. Didron, que M. d'Ortigue attaque par ricochet, ni moi-même, n'avons induit en erreur qui que ce soit. Nous avons donné à ces mélodies le titre de *Chants du treizième siècle*, parce qu'en effet nous les avons trouvés dans des manuscrits du treizième siècle. Quant à l'harmonie dont je les ai soutenus, c'est

un travail fait au grand jour et annoncé en sous-titre sur la publication. Pour être orchestrées par M. Adam ou par tout autre, les œuvres de Grétry, de Dalayrac et de Nicolo n'en sont pas moins de Nicolo, de Grétry et de Dalayrac. L'harmonie que j'ai employée ressort de tout l'ensemble des renseignements historiques dont je me suis entouré depuis longtemps et que j'aurai l'honneur de soumettre en temps et lieu à l'appréciation des hommes compétents.

« Je vous prie, monsieur le rédacteur, et au besoin je vous requiers d'insérer cette lettre dans votre plus prochain numéro.

« Veuillez agréer, monsieur le rédacteur, l'assurance de ma considération distinguée.

« Félix CLÉMENT,
« rue d'Enfer, 91. »

« A monsieur le rédacteur de l'*Opinion publique.*

« A mon tour, monsieur le directeur, je prends la parole.

« Un philosophe niait le mouvement, un autre philosophe se contenta, pour toute réponse, de marcher devant lui. L'argument était simple et sans réplique; mais aux yeux de qui l'argument fut-il sans réplique? aux yeux des personnes qui furent témoins de la scène; quant au philosophe qui niait le mouvement, l'histoire ne dit pas qu'il fut convaincu.

« M. Félix Clément s'est fait une musique *à lui;* les chants de la Sainte-Chapelle en sont la preuve. Il s'est fait aussi une théorie musicale *à lui :* la lettre qui pré-

cède en fait foi. D'après cette musique, d'après cette théorie, nous sommes autorisé à dire que M. Félix Clément nie la musique telle que nous la connaissons, telle qu'elle est professée par tous les grands maîtres, depuis qu'il y a des grands maîtres, telle qu'elle est enseignée dans tous les conservatoires et dans toutes les écoles depuis qu'il existe des écoles et des conservatoires. Que faire vis-à-vis de M. Félix Clément? *Marcher* devant lui? Cela ne le convaincra pas. Mais entre M. Félix Clément, qui nie notre musique, et moi qui l'affirme; en d'autres termes, entre M. Félix Clément qui affirme sa musique *à lui*, et moi qui la nie, les musiciens et le public prononceront.

« M. Félix Clément fait un appel *aux hommes compétents*. Je le prends au mot. Mais d'abord quelques mots d'explication.

« M. Félix Clément affirme que les chants de la Sainte-Chapelle ont été *littéralement traduits* par lui dans les manuscrits qu'il cite. Distinguons : quant à la mélodie simple, je ne le conteste pas, et mon article ne contient pas le moindre reproche à ce sujet. C'est là une question réservée et que je renvoie aux hommes qui se sont particulièrement occupés de l'ancienne notation. Pour moi, je fais la partie belle à M. Félix Clément; j'adopte comme exacte sa traduction des mélodies qu'il lui a plu de flanquer de deux parties harmoniques; mais s'ensuit-il que M. Félix Clément puisse nous présenter ces chants ainsi arrangés comme des chants du treizième siècle? Je dis non. Pourquoi? Parce que, en ajoutant à ces mélodies une harmonie de sa façon, M. Félix Clément en a fait une chose toute différente; parce qu'il en a fait des *faux-bourdons*, ce qui est une

espèce de chant à part dans les chants d'église. Or, le faux-bourdon existait-il au treizième siècle? existait-il dans l'Église? admettait-il des dissonances d'harmonie telles que celles que M. Félix Clément nous a fait entendre?

« Je trouve dans une lettre d'Italie de M. Danjou un renseignement curieux sur la *prose de l'Ane*, que M. Félix Clément a reproduite avec une harmonie à trois voix en ajustant le tout sur le texte: *Concordi lætitia*. « A Pa-
« doue, on trouve... un Mystère de Daniel, avec la mu-
« sique, composé et noté à Beauvais en 1225; un grand
« nombre de morceaux à trois voix, monuments curieux
« de l'état de l'art à cette époque, et, enfin, la fameuse
« *prose de l'Ane* en contre-point à trois parties :

« Orientis partibus
« Adventavit asinus... » etc.
(*Gazette musicale* du 9 janvier 1848.)

« Le contre-point cité par M. Danjou est probablement fort bizarre et fort singulier. M. Félix Clément a-t-il prétendu l'imiter? Dans tous les cas, offre-t-il des harmonies toutes modernes pareilles à celles que M. Félix Clément a employées dans sa traduction; savoir : l'accord *sol dièse*, *si*, *mi*, sur la troisième syllabe du mot *adventavit;* les deux tierces avec tenue intermédiaire, et les trois sixtes consécutives sur les mots *pulcher et fortis*, et la sixte et quarte sur la troisième syllabe du mot *sarcinis?* D'ailleurs, en mettant le chant de cette prose sur des paroles sacrées, M. Félix Clément est-il sûr d'en avoir conservé le mouvement? Et si le mouvement est changé, est-ce la même musique?

« De bonne foi, monsieur le rédacteur, si vous étiez curieux de posséder un monument de l'écriture du treizième siècle, et qu'un paléographe maladroit et inhabile vous apportât un *fac-simile* où l'on trouverait, avec les caractères de cette époque, des formes des quinzième, seizième, dix-huitième siècles, que diriez-vous?

« Que diriez-vous si un archéologue vous annonçait qu'il a déterré une chapelle, un oratoire gothique du treizième siècle, et qu'il vous présentât un monument surchargé de chapiteaux corinthiens, de corniches grecques et de décorations de la renaissance?

« M. Félix Clément se fâche tout rouge. A qui la faute? Pourquoi se fait-il si témérairement l'interprète de la musique du treizième siècle?...

« M. Félix Clément s'étonne que j'aie entre les mains les chants de la Sainte-Chapelle, qui n'ont paru, dit-il, que le 14 décembre. Eh! mon Dieu, oui! je les ai eus le 1er décembre. C'est M. Didron qui a eu l'obligeance de me les remettre en *bonnes épreuves*. C'est M. Didron qui m'a fait assister, le même jour, à l'exécution de ces mêmes chants, dans l'église de Saint-Étienne-du-Mont. M. Didron de qui j'ai l'honneur d'être connu depuis longtemps, dira si je me suis présenté à lui avec des intentions hostiles et malveillantes, si j'avais l'air de faire partie de la *ligue* que M. Félix Clément a rêvée, moi qui ne savais pas même son nom à cette époque. Ai-je dissimulé à M. Didron mon impression à l'audition de ces chants? Ne lui ai-je pas dit, en termes exprès, qu'il était fâcheux que l'arrangeur fût si peu au fait des traditions de l'ancienne musique; qu'on aurait pu faire de la plupart de ces mélodies des choses charmantes, pourvu qu'on s'en fût tenu à l'harmonie consonnante du plain-chant? Il y

avait là un jeune musicien, ami de M. Didron, et qui, je crois, est maître de chapelle à Reims. N'avons-nous pas relevé de concert une foule de dissonances, de suites de tierces, de sixtes, de quintes, de septièmes diminuées? N'avons-nous pas protesté contre ces dissonances, ces septièmes diminuées introduites dans deux morceaux d'église consacrés : *Ecce panis* et le *Domine salvum?* Je m'en rapporte pleinement là-dessus à la loyauté de M. Didron, et cette loyauté est si parfaite, qu'il me répondit : *Eh bien! s'il en est ainsi, il faut le dire.*

« Mais lorsque, rentré chez moi, je jetai les yeux sur ces chants, et que je vis une foule d'incorrections qui m'avaient échappé dans la rapidité de l'audition, ces trois parties qui si fréquemment montent et descendent par mouvement direct, et qui impliquent des quintes cachées; ces marches maladroites des diverses parties dont l'une, faute de trouver la bonne note, fait double emploi avec sa voisine; ces cadences à la moderne par la sixte et quinte; ces signes de *forte*, de *piano*, de *rinforzando* que l'auteur a prodigués comme pour une musique de théâtre, quand je vis tout cela, je me promis, selon le vœu de M. Didron, de dire la vérité, et je l'ai dite.

« Il est temps de venir au fait et de clore cette discussion. M. Félix Clément prétend que les mélodies arrangées par lui sont des chants du treizième siècle. En même temps, il nous apprend que, pour être orchestrées par M. Adam, les œuvres de Nicolo, de Dalayrac et de Grétry n'en sont pas moins de Grétry, de Dalayrac et de Nicolo; ce qui est au moins douteux. Mais, est-ce que ces trois compositeurs ont écrit dans la tonalité ancienne ? Est-ce que, depuis le treizième siècle, il ne s'est

pas opéré dans la musique, par l'introduction de la dissonance naturelle, une révolution radicale qui a changé l'art de fond en comble? Est-ce que Grétry, Nicolo et Dalayrac sont des compositeurs du treizième siècle? D'un autre côté, M. Félix Clément ajoute qu'il s'est « entouré de documents historiques qu'il soumettra en « temps et lieu à l'appréciation des hommes compé« tents. » — *En temps et lieu!* Mais pourquoi pas sur l'heure? Nous nous défions des découvertes qu'on tient en réserve, des recettes qu'on garde *in petto.* D'ailleurs, il ne s'agit pas de cela; il s'agit des chants de la Sainte-Chapelle, des chants du treizième siècle, suivant M. Félix Clément, dont il a composé, dit-il, l'*harmonie au grand jour*. Mais il ne suffit pas qu'une musique soit composée *au grand jour*, il faut encore qu'elle soit exécutée et surtout approuvée *au grand jour*. Eh bien!... voici ce que je propose à M. Félix Clément. Il parle d'*hommes compétents :* l'Institut compte six musiciens : MM. Auber, Halévy, Spontini, Carafa, Onslow, Adam. Le Conservatoire compte pour professeurs : MM. Benoist, Zimmermann, Panseron, Basin, Elwart, Leborne, Girard, Batiste, Massart, Seuriot, J.-B. Tolbecque, Colet, Lecoupey, Meifred, etc., etc. Les théâtres, les églises, les concerts, la presse, offrent pour compositeurs, professeurs, exécutants, maîtres de chapelle et critiques, MM. A. Thomas, Niedermeyer, Berlioz, Batton, Clapisson, Boisselot, Bottée de Toulmon, Bousquet, Maurice Bourges, G. Héquet, Dietsch, Reber, Boëly, Kastner, Labarre, le prince de la Moskowa, Alkan, Thalberg, Nicou-Choron, Lefébure-Wély, Fessy, L. Kreutzer, Lutchen aîné, Rodrigues, Édouard Monnais, Th. Blanchard, Lafage, Fétis, Castil-Blaze,

Scudo, Maillard, Leprévost, Trévaux, Aulagnier, Boïeldieu, Marius Gueït, Rosenhain, Casimir Ney, Th. Nisard, C. Pleyel, etc., etc.

« Que M. Félix Clément convoque ces messieurs et les assemble en jury; qu'il fasse exécuter en leur présence les chants de la Sainte-Chapelle; ou, s'il allègue des difficultés d'exécution, des empêchements, des frais trop considérables, qu'il se contente de distribuer à chaque membre de l'aréopage un exemplaire desdits chants. Qu'il présente ses harmonies comme anciennes ou comme modernes, à son choix, peu m'importe. Si pour anciennes, que le jury prononce; et s'il se trouve, je ne dirai pas dix, je ne dirai pas trois, je ne dirai pas deux, mais un seul juge qui proclame en face de ses collègues que c'est là de l'harmonie ancienne, je suis confondu, je brise ma plume et me tais. Si pour modernes, que le jury prononce, et s'il se rencontre un seul arbitre qui proclame que c'est là de l'harmonie pure, correcte, bien faite et bien écrite, je m'engage à faire amende honorable en présence de l'auditoire.

« En attendant, j'apprends à tous les musiciens que j'ai nommés et à ceux dont j'aurais pu oublier les noms, que les chants de la Sainte-Chapelle se vendent rue d'Ulm, 7; et, pour ceux qui n'auraient pas le temps de faire le voyage du pays latin, je les préviens que je tiens mon exemplaire à leur disposition.

« Agréez, monsieur le rédacteur, etc., etc.

« J. D'ORTIGUE. »

LES ORGANISTES

J.-N. Lemmens. — Nouveau journal d'orgue à l'usage des organistes du culte catholique. — Lefébure-Wely. — M. Boély.

Dans la première moitié du siècle dernier, — nous ne saurions dire l'année, et, quant au jour, c'était un dimanche ou un jour de fête, — un grand artiste se trouvait de passage dans une ville d'Allemagne dont nous ne pouvons pas davantage faire connaître le nom. Il entra dans une église au moment où le service divin commençait, monta à l'orgue, et se présenta à l'organiste. A la manière dont le visiteur examina les claviers, les jeux et les registres de l'instrument, l'organiste en titre n'eut pas de peine à comprendre que cet étranger pouvait bien en savoir autant que lui. Il lui offrit poliment de tenir l'orgue, ce que le voyageur accepta. Les versets du *Kyrie* et du *Gloria* étaient à peine joués que déjà le chœur était en rumeur. — « Quel peut être l'organiste qui joue aujourd'hui? se disaient les chantres et les musiciens. Ce n'est pas notre organiste habituel, ou bien il aurait fait de notables progrès depuis dimanche dernier. » Ces propos et autres circulaient dans les

rangs, lorsque le prévôt de chœur, intrigué au dernier point, députe à l'orgue un jeune enfant avec injonction de lui rapporter le nom de l'artiste inconnu. Celui-ci dit à l'enfant : « Va dire au prévôt de chœur que je lui déclinerai mon nom à l'offertoire. » Le moment étant venu, l'improvisateur expose un sujet de fugue par les quatre notes correspondant aux quatre lettres B—A—C—H. On sait que les Allemands emploient encore les lettres dites grégoriennes pour la désignation des notes. Le prévôt de chœur était tout oreilles. Excellent musicien, il déchiffra sans peine l'énigme. On se figure aisément quelle surprise, quelle admiration, et combien Jean-Sébastien Bach fut fêté par le prévôt et par les choristes.

Un dimanche de l'été de 1850, M. Aristide Cavaillé-Coll, mécanicien de génie et l'habile facteur des orgues de Saint-Denis, de Saint-Vincent-de-Paul et de la Madeleine, monta à l'orgue de cette dernière paroisse, accompagné d'un jeune Belge, et le présenta à M. Lefébure-Wely en qualité d'élève de M. Hesse, le célèbre organiste de Breslau. Au nom de M. Hesse, M. Lefébure-Wely céda courtoisement son siége au jeune artiste, et celui-ci mania avec tant d'aisance le gigantesque instrument, il fit un usage si savant de la pédale, il trouva des inspirations d'un style si pur et si noble, que M. Lefébure-Wely, engagea non-seulement le jeune artiste à continuer, mais encore à venir toucher l'orgue aux offices des jours suivants ; faveur singulière de la part d'un organiste jaloux à bon droit de ses fonctions et peu disposé à livrer son instrument aux mains du premier venu.

M. Lefébure dit au virtuose étranger : « Vous avez in-

voqué le nom de M. Hesse; mais, quand on joue comme vous, monsieur, on est dispensé de se présenter sous les auspices d'autrui, et l'on ne doit redouter aucune comparaison. » — On ne dit pas si le maître de chapelle de la Madeleine envoya un enfant de chœur s'informer du nom de l'organiste inconnu; mais il dut être frappé de la beauté de son style et de la puissance de son jeu. Ce que nous savons bien, c'est que deux ou trois connaisseurs émérites, qui professent un culte pour l'instrument classique par excellence, prièrent le jeune artiste belge de leur donner une séance dans l'église de Pentemont, où M. Cavaillé a placé un charmant petit orgue, et que, après l'avoir entendu, ils proclamèrent M. Lemmens, — nous pouvons le nommer à présent, — un artiste d'élite, un de ces maîtres rares destinés à perpétuer la véritable tradition de l'orgue et du genre de musique qui lui convient. Comme jadis le vieux Reinken à Jean-Sébastien Bach, ils purent dire à M. Lemmens : « Je croyais cet art perdu, mais je vois avec bonheur qu'il revit en vous. »

C'est le 26 janvier dernier qu'a eu lieu l'inauguration du grand orgue de Saint-Vincent-de-Paul. Quelques jours après, M. Lemmens arrivait de Bruxelles à Paris, et, grâce aux soins de M. Cavaillé, l'artiste étranger a pu se faire entendre plusieurs fois dans cette église. L'auditoire, composé à la première séance de quelques initiés, a doublé et triplé à la seconde et à la troisième, et déjà l'arrêt des premiers juges est sanctionné par l'opinion générale. L'opinion, disons-nous, oui, car l'opinion, cette reine du monde, ne se forme pas d'après ce que tout le monde entend par ses oreilles, voit par ses yeux, sent par son âme, juge par son esprit, mais

d'après ce que quelques-uns, seuls capables d'entendre, de voir, de sentir, de juger, disent, ou plutôt dictent à tout le monde. — M. Lemmens est aujourd'hui un des plus habiles, sinon le plus habile organiste de l'Europe.

En rapprochant, ainsi que nous l'avons fait, le nom de M. Lemmens et le nom de J.-S. Bach, de ce grand homme que le jeune maître s'est proposé pour modèle, et dont il a si profondément étudié le style, les œuvres et le mécanisme d'exécution, nous ne prétendons établir aucune espèce de comparaison entre le génie musical le plus extraordinaire du dix-huitième siècle et notre éminent contemporain. Le seul point que nous voulons faire ressortir est que, tout en restant des hommes de leur temps, l'un et l'autre ont su être des hommes du passé. Fidèles à la tradition de leurs devanciers, ils n'ont pas plus visé à créer un nouveau style pour l'orgue qu'à changer la nature de l'instrument; car ce que l'on appelle le style de l'orgue, le style consacré, maintenu par la pratique non interrompue de tant d'artistes renommés, dérive moins encore des formes de l'art à telle ou telle époque que des conditions de l'instrument, de sa puissance et de ses limites; ce qui n'a pas empêché J.-S. Bach d'étonner ses contemporains et la postérité elle-même par les plus grandes hardiesses, et M. Lemmens de s'abreuver largement à la source féconde où les grands musiciens de nos jours, et les plus élevés, Beethoven, Weber, Mendelssohn, ont puisé leurs inspirations.

Veut-on savoir pourquoi l'apparition de M. Lemmens parmi nous a été un événement, l'événement musical le plus important de l'année? C'est parce que, sans rien abandonner des éléments qui constituent le style clas-

sique, M. Lemmens a su encadrer, pour ainsi dire, e génie moderne dans les formes anciennes, combinant merveilleusement la sévérité avec la grâce, la gravité avec le charme, le travail avec l'imagination, la contrainte de la formule avec le jet libre de l'idée; c'est parce que, soit à l'audition, soit à la lecture, ses compositions se conforment à ce type parfait que les plus exigeants se sont fait de l'unité de style, de la proportion et de l'ordonnance de l'ensemble, de la logique rigoureuse qui en relie entre elles toutes les parties; c'est parce qu'enfin son exécution est telle, qu'elle dispose en se jouant de toutes les ressources de l'instrument, et qu'elle déchaîne les formidables harmonies avec la même facilité qu'elle fait murmurer, sous le dôme du temple, les souffles légers des jeux les plus aériens.

On ne peut certes qu'admirer le talent de M. Lefèbure-Wely. Il sait mettre en relief, avec une rare habileté, les ressources variées et quelquefois un peu trop théâtrales de l'orgue moderne. Il en sait tirer des effets qui surprennent parfois le facteur lui-même. Il possède un jeu délicat, nuancé, poétique, brillant. Il a de la verve et de la fantaisie. Il a le secret d'une harmonie fine et distinguée. Il improvise, et, comme tous les improvisateurs, il a ses moments. Ne parlons pas de ces séances officielles annoncées à grand fracas de journaux et d'affiches; de ces solennités où l'artiste est tenu d'avoir du génie à heure fixe, où ses inspirations sont numérotées d'avance sur un programme et étiquetées par ordre. Que fera l'organiste en présence de ce public mêlé, composé d'intelligences de tout étage, d'appréciateurs de tout niveau, de goûts divers et opposés ? de ce public qui est

venu là, non pour prier, mais pour entendre un exécutant, tandis que l'organiste n'est à l'aise que lorsque la multitude ne lui demande qu'une chose, qui est de l'exciter à prier? Quelle gêne ! quelle hésitation ! L'artiste se cherche et ne se retrouve pas; il a eu beau préparer dans sa tête un motif propre à lui fournir d'heureux développements : ce motif se refroidit ou se disloque sous ses doigts, jusqu'à ce qu'enfin, désespérant de satisfaire les quelques connaisseurs épars dans l'auditoire, désespérant de se plaire à lui-même, il se tire d'affaire en se jetant à corps perdu dans les banalités d'usage, dernière ressource d'un improvisateur aux abois, je veux dire la reproduction puérile des instruments de l'orchestre, le violoncelle, le cor anglais, le hautbois; ou bien la reproduction d'un chœur d'hommes sur ce jeu chevrotant qu'on est convenu d'appeler *voix humaines*, ou bien le galoubet champêtre, la *musette* invariable, suivie invariablement du *coup de vent*, de la rafale, de la grêle, du tonnerre, puis du retour au calme, de la reprise de la musette, etc. Quel rôle ingrat pour un artiste qui a le sentiment de sa valeur et, nous ajouterons, de sa dignité personnelle !

Mais parlons de ces séances où l'artiste est excité par la présence de quelques auditeurs intelligents et sympathiques ; parlons, si l'on veut, de ces simples dimanches où M. Lefébure, seul à son orgue, débarrassé de l'importune pensée d'être l'unique point de mire d'une foule impatiente, recueille les souffles inspirateurs qui lui viennent des chants du sanctuaire, des échos sonores de l'édifice, et les traduit en accents harmonieux. C'est alors que cet artiste trouve des veines, je ne dirai pas religieuses, mais d'un style dévotieux,

d'une forme exquise; c'est alors qu'il atteint parfois au beau, au grandiose, à l'inattendu; et qu'aux grandes ombres d'une harmonie grave, mystérieuse, il oppose des demi-teintes, et finalement des éblouissements immenses. Il a l'art des gradations; il rencontre des épisodes que les maîtres de la symphonie ne désavoueraient pas. Pour les connaisseurs français, peu familiarisés jusqu'à ce jour avec ce qu'on appelle le style allemand, il va jusqu'à les faire douter si l'ancienne méthode, si la méthode dont J.-S. Bach est resté l'impérissable modèle, n'est pas incompatible avec les progrès de l'art. S'il saisit, s'il subjugue ainsi, si, par instants, il désarme la critique la plus sévère, on n'en doit pas moins hésiter à ranger M. Lefébure-Wely parmi les représentants de la véritable école d'orgue. Malgré son exécution admirable, sa belle et riche imagination, nous croyons être dans le vrai en disant que M. Lefébure est moins un organiste qu'un virtuose, que sa manière constitue peut-être un *genre*, mais s'éloigne complétement du style approprié à l'instrument et à l'église.

Ce n'est pas sans dessein que nous insistons ainsi sur M. Lefébure-Wely; c'est que nous considérons son talent comme le produit nécessaire des efforts tentés par les facteurs modernes dans l'intention arrêtée de donner à l'orgue une tendance nouvelle, de le dépouiller peu à peu de cette prolongation, de cette continuité et de cette égalité de sons qui, selon nous, est un attribut essentiel de l'instrument du temple, qui, selon eux, est un défaut, et à laquelle ils voudraient substituer l'expression soudaine et dramatique de l'orchestre; résultat qu'ils ont cru obtenir, pour certains jeux de fantaisie du clavier de récit, au moyen de la boîte expressive qui

renforce les sons lorsqu'on fait mouvoir la pédale appelée *pédale d'expression.* Mais qui ne voit que l'expression ne saurait être l'objet d'un mécanisme, et que toute modification du son qui ne vient pas du souffle direct de l'homme ou de la pression de ses doigts est une expression factice, dépourvue d'accent, une expression morte? Or, c'est précisément cette continuité, cette égalité des sons de l'orgue, que les facteurs cherchent à dissimuler le plus possible par la multiplicité des jeux expressifs de récit, c'est, disons-nous, cette continuité et cette égalité de sons qui ont donné naissance à ce qu'on nomme le *style lié*, style spécial qui se maintiendra aussi longtemps que les facteurs seront dans l'heureuse impuissance d'altérer profondément la nature de l'instrument.

Au point extrême opposé à celui qu'occupe M. Lefébure-Wely se trouve M. Boély, le savant et modeste organiste de Saint-Germain l'Auxerrois, dont il ne faut parler qu'avec le plus grand respect. Si M. Lefébure a brisé, non sans éclat, avec les traditions du style consacré, en d'autres termes, s'il s'est fait le champion de l'orgue nouveau, M. Boély s'est déclaré, et depuis longtemps, le partisan de l'orgue ancien. Voué exclusivement au culte de Jean-Sébastien et d'Emmanuel Bach, de Rameau, des Couperin, au dernier desquels il a, croyons-nous, succédé à la paroisse de Saint-Gervais, il conserve fidèlement les traditions de cette école, mais sans aller au delà. Comme pianiste, il fait de fréquentes excursions dans le domaine de Haydn, de Mozart, de Clementi, et jusque dans les premières œuvres de Beethoven; mais là, à un point marqué, s'élève une barrière au delà de laquelle peu d'œuvres et peu d'auteurs

trouvent grâce aux yeux de M. Boély. Comme compositeur, il nous a donné des suites d'Études progressives, œuvres d'un maître, et il est à remarquer que, dans les dernières, le partisan très-exclusif des vieux musiciens n'a pu se soustraire aux influences du génie moderne. Il faut le dire, cette nuance est absente dans le style de l'organiste.

Nous l'avons déjà fait entendre, M. Lemmens est le trait d'union au moyen duquel l'ancienne tradition du style d'orgue se lie à l'inspiration de notre époque. Aussi est-ce par lui, nous n'en doutons pas, que ce style sera reconquis. Nous ne dirons que deux mots de la biographie du jeune artiste. Il s'appelle Jacques-Nicolas Lemmens, et est né le 3 janvier 1823 à Zoerleparwys, dans la province d'Anvers. Fils de l'organiste Jean-Baptiste Lemmens, le jeune Jacques-Nicolas était organiste à l'âge de sept ans, et jouait seul tout l'office divin. A dix-huit ans, en 1841, il entra au Conservatoire royal de Bruxelles, dirigé par M. Fétis, et obtint, la première année, le premier prix de piano. Il apprit la composition sous ce savant professeur; et, dans l'année 1845, il remporta à la fois le premier prix de composition et le premier prix d'orgue. En 1846, il se rendit à Breslau pour se perfectionner sur l'orgue avec M. Hesse. pendant trois mois, et fut nommé enfin professeur d'orgue à ce même Conservatoire de Bruxelles en 1849. C'est là que M. Lemmens rédige et publie son *Nouveau journal d'orgue*, dont il a tiré les merveilleuses choses qu'il vient de nous faire admirer.

Quand il s'agit d'un organiste comme M. Lemmens, il faut non-seulement l'entendre, mais le voir. J'en dirai autant de l'orgue de Saint-Vincent de Paul, qu'il faut

voir d'abord et entendre ensuite, car, à l'exception peut-être du grand orgue de l'abbaye de Weingarten, en Souabe, construit par Gabler en 1750, et représenté dans l'ouvrage du dominicain dom Bédos, nous ne connaissons pas d'orgue plus magnifiquement situé. Vous voyez de la nef cette grande tribune voûtée, pratiquée au-dessus de la porte d'entrée, et qui laisse voir la rosace de la façade extérieure. Cette tribune divise le buffet en deux ailes surmontées des grands tuyaux de montre; au centre de la tribune est un petit meuble de bois de chêne; c'est là que sont les claviers. L'organiste est assis sur un banc également en bois de chêne, assez étendu pour qu'il ait la pleine liberté de ses mouvements. Il domine la grande nef, il est entouré de tuyaux qui se mêlent à la riche décoration de la voûte, il a la rosace au-dessus de lui, et n'est séparé de la chambre des soufflets que par une petite porte.

L'orgue est composé de trois claviers à la main, de quarante-six jeux, de douze pédales de combinaison, d'un clavier de pédales de deux octaves d'*ut* en *ut*, et de 2,669 tuyaux. Il est un peu moins considérable que l'orgue de la Madeleine, qui se compose de cinquante jeux, dont quarante-huit sont complets, de quatre claviers à la main, de quatorze pédales de combinaison, d'un clavier de pédales de deux octaves d'*ut* en *ut*, et de 2,882 tuyaux. Mais ces deux orgues, parfaitement appropriés à leurs vaisseaux respectifs, le cèdent de beaucoup à l'orgue de Saint-Denis, chef-d'œuvre de M. Aristide Cavaillé, le seul en France qui possède réellement un jeu de 32 pieds, et qui se compose de trois claviers à la main, d'un clavier de pédales de deux octaves de

fa en *fa*, de neuf pédales de combinaison, de soixante-dix jeux et de 4,506 tuyaux. Toutefois ce dernier instrument n'approche pas, quant au nombre des tuyaux, de l'orgue de l'abbaye de Weingarten, mentionné ci-dessus, et dont les tuyaux, ceux d'étain seulement, s'élevaient, dit-on, au chiffre de 6,666.

Revenons à Saint-Vincent de Paul. Aux trois séances qu'il a données, M. Lemmens était entouré, dans cette tribune dont nous avons parlé, d'un auditoire d'élite, où nous avons remarqué, parmi un grand nombre de compositeurs, de professeurs, d'artistes, d'écrivains et de personnes distinguées, MM. Adam, Alkan, Baptiste, Batton, Beaulieu, Blanchard, Boély, Maurice Bourges, Bousquet, Castil-Blaze, Decaisne, Diestch, César-Auguste Franck, Gounod, Halévy, Lacombe, de Lafage, Panseron, Scudo, Simon, Stamaty, Ambroise Thomas, Tulou, Zimmerman, Mme Viardot, etc., etc. Malgré la sonorité de l'instrument, écrasante à cette place, lorsque l'organiste se sert de la combinaison de jeux appelée *grand orgue*, sonorité que l'on peut comparer au bruit étourdissant de la chute d'une cataracte, les auditeurs étaient comme enchaînés autour de M. Lemmens, avides de le voir manier le colossal instrument avec autant d'aisance que de vigueur, employant tour à tour ou simultanément les mains et les pieds, les pieds qui, dans une complète indépendance, se livrent à une gymnastique à part, et, à l'aide du talon et de la pointe, du *saut* et du *glisser*, attaquent des doubles octaves, des batteries, des gammes rapides, des arpéges, des trilles, avec un tel aplomb et une telle sûreté, que plus d'un organiste s'estimerait heureux d'en faire autant avec les mains.

Mais parlons des œuvres de M. Lemmens, car il s'est borné à son propre répertoire, bien qu'il exécute admirablement les compositions de toutes les époques, les œuvres de Bach comme celle de Mendelssohn. Nous énumérerons les morceaux qui ont fait la plus vive sensation : Une magnifique fugue en *ut* mineur, d'une grandeur de style vraiment extraordinaire ; une fugue non moins belle, à notre avis, sur le motif de la prose *Lauda*, *Sion*, où se font remarquer des effets de pédale d'une singulière puissance ; — une fugue sur l'*Ite, missa est*, précédée d'une introduction charmante en forme de toccate, qui contient des détails des plus ingénieux; — une dernière fugue d'un style pompeux sur le chant du *Laudate Dominum*, *omnes gentes ;* — deux hymnes, *Pater superni* et *Conditor alme siderum*, dont la mélodie est encadrée avec un art infini dans un travail harmonique à la manière de J.-S. Bach. Il est vrai que le chant de ces deux hymnes est difficile à reconnaître dans cet arrangement, et que le second surtout, accompagné de la pédale et de la main gauche, perd entièrement le rhythme qu'il a dans le plain-chant ; mais il se transforme en une prière séraphique à laquelle les suspensions ou les notes prolongées qui en séparent les périodes prêtent un caractère particulier ; — puis des morceaux de fantaisie, deux délicieuses sorties, l'une en *re*, en style lié, l'autre en *sol*, en style lié et fugué ; — un scherzo symphonique d'un travail et d'un développement également beaux ; — puis de ravissants morceaux ; une *communion* en *fa*, à trois parties, — un délicieux prélude en *la* bémol, — un trio cantabile en *la ;* — six prières, dont deux en *ut*, l'une qui contient un artifice harmonique des plus heureux, savoir,

une note qui devient tantôt note sensible et tantôt appoggiature; — l'autre, qui rappelle le beau chœur du mariage dans *Guillaume Tell;* — une troisième en *mi* naturel, d'une adorable suavité, et que l'on a si souvent redemandée, que M. Lemmens avait pris le parti de recourir à des variantes à chaque nouvelle reprise; — enfin une dernière en *fa*, dans laquelle un chant calme et pur s'élève à sons soutenus sur le clavier d'expression, et est accompagné dans les profondeurs de l'harmonie par des arpéges de la main gauche. Nous voulons rapprocher de cette prière une autre prière en *mi* naturel à trois parties, où un dessin de la main gauche, de la plus noble élégance, sert de broderie aux accents prolongés d'un concert de voix humaines.

Tels sont les morceaux que l'auditoire ne pouvait se lasser d'entendre. Quelquefois, il faut le dire, malgré la constante noblesse du style, l'élévation de la pensée, la grâce d'une mélodie pure et pénétrante, on se prend à désirer plus d'élan, plus de spontanéité, plus d'originalité en un mot; quelquefois l'oreille est comme importunée par de vagues et lointaines réminiscences de Beethoven, de Rossini. Mais M. Lemmens n'a pas dit encore son dernier mot; il est encore à l'âge — à vingt-neuf ans — où les trésors amassés dans la mémoire se confondent avec les richesses individuelles. S'il y a d'ailleurs, dans l'art comme dans la nature, les beautés hardies, neuves, audacieuses, il y a aussi les beautés plus calmes, qui réfléchissent les rayons des autres beautés. Ce qu'il faut admirer dans le talent de M. Lemmens, c'est le jet de l'idée, son allure franche, la rare distinction du travail; c'est à la fois le respect profond pour la tradition et ce sentiment exquis qui exclut de la

forme toute sécheresse, toute trivialité; c'est enfin cette générosité d'une nature jeune et saine qui s'ouvre d'elle-même à tous les souffles vivifiants.

M. Lemmens a surtout envisagé l'orgue dans ses rapports avec le culte catholique. Ses fugues les plus imposantes sont écrites, ainsi que nous l'avons vu, sur des motifs du plain-chant. Il recommande d'établir les préludes et les versets sur les thèmes des hymnes et des chants qu'ils précèdent et suivent; il joint les exemples aux préceptes pour apprendre à accompagner les chants dans la tonalité grégorienne. Bien qu'à nos yeux le plain-chant soit essentiellement mélodique, au point que l'harmonie la plus simple et la plus consonnante ne peut qu'altérer le caractère particulier des divers modes, en les confondant tous dans la sensation unique d'un ton majeur ou mineur, nous ne regardons pas moins comme très-sages et très-utiles les enseignements par lesquels l'habile professeur se propose d'approprier l'accompagnement aux chants liturgiques. Ces conseils, trop négligés jusqu'ici par les maîtres de chapelle, feront sur ces derniers une salutaire impression, venant cette fois d'une telle autorité.

Les innovations introduites par M. Lemmens dans la méthode du doigté pour les mains et pour les pieds doivent être également un objet d'études indispensables pour tout artiste qui veut se consacrer à l'orgue.

M. Lemmens a quitté Paris après la troisième séance; nous espérons qu'il y reviendra bientôt et pour s'y fixer. Plusieurs de nos grandes églises attendent un orgue et un organiste, entre autres Saint-Eustache et la nouvelle église de Sainte-Clotilde. La présence de M. Lemmens parmi nous serait un véritable professorat et opérerait

une réforme dans le style spécial de l'instrument de nos temples. Le public auquel il s'est adressé — un public de vingt cinq à trente personnes — l'a vu partir avec un regret égal à l'enthousiasme qu'il avait éprouvé. Je ne sais si nous ne nous trompons, mais ce n'est pas sans regret aussi que le grand artiste a dû dire adieu à ce public intelligent et sympathique. Nous désirons qu'il en soit ainsi ; ce regret, s'il existe, est d'un bon augure : il promet un retour.

Avril 1852.

CHANTS SACRÉS DE M. GORDIGIANI

AVE VERUM DE M. GOUNOD

Mme de Sévigné rapporte que *Baptiste*, — c'est ainsi que les contemporains appelaient Lulli, — entendant un jour chanter à la messe un air qu'il avait fait pour le théâtre, s'écria : « Seigneur, je vous demande pardon, je ne l'avais pas fait pour vous ! »

M. Gordigiani est moins scrupuleux. S'il ne fait pas chanter à l'église des morceaux qu'il a écrits pour la scène, il fait pis peut-être : il compose absolument pour l'église comme il composerait pour l'Opéra et les salons; même laisser aller, même légèreté de style, même grâce sensuelle et voluptueuse, mêmes ornements, mêmes roulades, mêmes fioritures, etc. Et, loin d'en demander pardon à Dieu, il a l'air de s'en glorifier devant lui et de lui dire : « Voilà, Seigneur, ce que j'ai fait pour vous; il se peut que quelques-uns de vos fidèles n'en soient pas contents; pour moi, je me tiens pour satisfait. »

Je proteste que je ne veux nullement blesser M. Gordigiani; il est homme de talent et musicien doué du sens mélodique; mais, franchement, il prend trop bien

ses aises devant le public et la critique pour que la critique ne prenne pas ses aises avec lui. D'ailleurs ce n'est pas pour lui seul que nous parlons; nous parlons aussi pour bon nombre de compositeurs qui, pour faire de la musique religieuse, se sont bravement placés sur le terrain de la musique dramatique. Toute la différence, c'est qu'ils y ont mis ce qu'on appelle des procédés, c'est qu'ils ont évité les couleurs trop *voyantes;* mais, dans le fond, ils n'ont été que moins sincères que M. Gordigiani, sans être pour cela beaucoup plus religieux. Remontant de l'un à l'autre, de Rossini, qui a fait un charmant *Stabat,* à Pergolèse, qui a fait aussi un *Stabat* charmant, de Pergolèse ou de Jomelli à Carissimi, je crois, Dieu me pardonne, que nous arriverions ainsi jusqu'à Palestrina; car, bien que cette musique de Palestrina nous paraisse aujourd'hui, et avec juste raison, la plus haute expression de l'inspiration religieuse dans l'art, il n'en est pas moins vrai que nous ne la jugeons ainsi que parce qu'elle est écrite suivant le système des modes ecclésiastiques; et, sous ce rapport, il faut reconnaître qu'elle a un caractère de gravité et de convenance que notre art n'égalera jamais. Il ne faut pas perdre de vue que ce qu'on appelle la tonalité ecclésiastique était la seule qui existât au temps de Palestrina, et que si la tonalité moderne eût existé au seizième siècle, non-seulement il n'y aurait pas eu de raison pour que Palestrina composât dans un autre système, mais encore il y en aurait eu une puissante pour qu'il préférât cette tonalité, attendu qu'elle eût été le système le plus accessible aux oreilles de tous et comme la langue musicale vivante.

M. Gordigiani doit être convaincu à présent que je ne

lui en veux pas, pas plus à lui qu'à ses devanciers; je me plais même à signaler dans sa musique des qualités séduisantes, une agréable facture, une grâce native, un tour heureux, un charme qui tient à une mélodie facile et pleine d'abandon, si ce n'est toujours distinguée. C'est là ce qui recommande ses chants populaires, qui sont en trop grand nombre pour être tous d'une égale valeur, mais parmi lesquels il en est de délicieux. Chants populaires et chants sacrés, c'est, nous l'avons déjà fait entendre, la même chose aux yeux de M. Gordigiani. Sa lyre ne connaît qu'un seul mode. Il est pourtant juste de dire que, dans les chants sacrés, se révèle parfois un sentiment de grandeur. Ce sentiment apparaît à la fin du chœur *Fratres vigilantes, orate*, et en plusieurs endroits du *Salve regina*, quatuor fort bien exécuté par Mlle la princesse Labanoff, Mlle J. Hugot, MM. Moriani et Lablache. La phrase en *ut mineur*, qui se pose au ténor pour passer ensuite au contralto, ne manque certainement pas d'ampleur ni d'une certaine puissance de souffle. Une autre entrée du chœur produit aussi un excellent effet dans le duo *Ave, maris stella.* L'air *Ave Maria*, chanté par Mlle Hugot, est un morceau fort bien fait; mais le trio *Angele Dei*, très-bien rendu par Mlle la princesse Labanoff, Mlle Hugot et M. Moriani, est plein de suavité. Les entrées s'y font et les voix s'y marient avec cette aisance et cette souplesse si naturelles aux Italiens. L'*hic est panis*, air chanté par Lablache, est un peu froid, mais il repose sur un dessin harmonique d'un bon style; j'en dirai autant du *Domine, non sum dignus*, quatuor sans accompagnement, bien que l'exécution de ce morceau n'ait pas été assez satisfaisante pour en faire valoir le mérite.

Les Italiens reprochent volontiers aux Allemands de tomber dans le bizarre et le baroque; un défaut plus grave, c'est de tomber dans le commun. Cette fluidité propre à la musique italienne, ce rhythme carré, invariablement asservi aux temps forts de la mesure, sont bien voisins de la trivialité. Si le compositeur y glisse, il n'en sort pas de sitôt. C'est ce qui est arrivé à l'auteur des chants sacrés dans le *Dum vitam in ara Golgotha*, et surtout dans un *Credo* pour voix de basse avec chœur, que M. Gordigiani a conçu d'un bout à l'autre sur un mouvement ternaire auquel il ne manque qu'un groupe de deux doubles croches sur la seconde moitié du premier temps pour en faire un véritable boléro. La manière dont le public — un public dont la bienveillance n'était pas douteuse — a accueilli ce morceau a dû être un enseignement pour le compositeur. Le public se préoccupe fort peu des questions théoriques; et malgré sa disposition au scepticisme en fait d'art, dont il est bien moins coupable que les artistes, il est certaines choses qu'un sentiment de convenance lui défend d'accepter. J'espère que M. Gordigiani ne s'offensera pas de mes paroles; je ne voudrais lui en adresser que de sincères et de sympathiques, car il a du talent. Je voudrais qu'il pût profiter d'une critique loyale qui n'a d'autre but que de le tirer de cette fatale insouciance où s'endorment et s'éteignent tant de riches natures. Je ne lui demande pas de se creuser le cerveau pour chercher à résoudre le problème de la musique religieuse, pour savoir où sont les limites des deux genres, à quel point finit la musique mondaine, à quel point commence la musique sacrée; ce serait trop exiger d'un Italien. Que M. Gordigiani se souvienne seulement du mot de Lulli, Italien comme

lui. La première condition de toute musique est de plaire, me dira-t-il; soit. Mais il doit convenir que la musique religieuse doit plaire par d'autres moyens que la musique profane.

C'est ce qu'a fort bien compris M. Ch. Gounod dans une œuvre hors ligne qui a obtenu les honneurs du *bis* au concert spirituel du vendredi saint donné par la Société de Sainte-Cécile. Cette œuvre est un *Ave verum* pour ténor, avec orchestre et chœur, et je ne crains pas de la qualifier d'admirable, même après l'*Ave verum* de Mozart. Accents nobles et touchants, expression vraie et pathétique, émotion sympathique et pénétrante, parties vocales bien fondues entre elles, instrumentation mystérieuse, sobre d'effets, mais riche d'intentions, toutes les qualités supérieures s'y rencontrent. Pourquoi? parce que le compositeur ne cherche qu'à exprimer fidèlement ce qu'il éprouve profondément; parce que, dominé par le sentiment, il domine sa pensée; parce qu'il ne tente pas de substituer sa petite personnalité d'artiste à la grandeur de son sujet; parce que, s'oubliant lui-même, il veut être aussi oublié de l'auditeur auquel il s'efforce de communiquer l'idée dans laquelle il est absorbé. Non, certes, que l'artiste, que le musicien abdique; mais cet artiste n'est plus qu'un personnage secondaire; ce n'est plus qu'un instrument, qu'une voix, qu'un écho docile et fidèle du chrétien qui parle et qui prie en lui. Et ne pensez pas qu'il y perde de sa force; il la double, au contraire, par la vertu de cet idéal divin qui subsiste en lui, qui l'exalte et l'enflamme.

C'est ainsi que M. Ch. Gounod a écrit son *Ave verum*. Est-ce donc là de la vraie musique religieuse? — Malgré moi, la question m'échappe; car, sur ce chapitre de la

musique sacrée, comment résister à la tentation, sinon de disserter, du moins de poser la question? Or, toute solution dépend de la manière dont la question est posée. Il existe une musique religieuse. Oui, la conscience, le sentiment unanime le proclament. Il existe une musique religieuse, parce qu'il est impossible que l'art qui a un mode pour exprimer les rapports de l'homme à l'homme, les rapports de l'homme avec la nature, ce qui constitue les divers genres que l'on appelle musique dramatique, lyrique ou instrumentale, n'ait pas un mode aussi pour exprimer les rapports de l'homme à Dieu.

Mais cette musique religieuse, quelle est-elle? où est-elle? Est-elle dans le *Requiem* de Mozart ou dans les messes de Cherubini? Mais alors dites-moi la raison qui s'oppose à ce que certaines scènes d'*Idoménée*, de *la Flûte enchantée*, des *Deux Journées*, d'*Éliza* et une foule de morceaux des opéras de Gluck, entre autres la marche religieuse d'*Alceste*, d'autres morceaux de *la Vestale*, de *Guillaume Tell*, de *Moïse*, de *la Muette*, de *Robert-le-Diable*, etc., soient rangés dans la même catégorie? Vous me direz que les uns ont été faits pour l'église et les autres pour le théâtre. Permettez! les uns ont été écrits sur des textes sacrés, les autres sur des paroles profanes : voilà tout. Ne faut-il, pour se déterminer, que vérifier l'étiquette du sac? Mais si l'on vous démontre que tel morceau du *Requiem*, le quatuor qui suit le *Tuba mirum*, le *Benedictus*, le *Lacrymosa* pourraient être échangés contre tel morceau des *Nozze* ou de *Cosi fan tutte;* si tel fragment du *Stabat* de Rossini pourrait être remplacé par tel fragment de *Matilda di Shabran* ou de la *Cenerentola*, que répondrez-vous?

Écoutons encore Mme de Sévigné. Elle dit (lettre du

6 mai 1672), à l'occasion du service funèbre du chancelier Séguier : « Pour la musique, c'est une chose qu'on ne peut expliquer. Baptiste avait fait un dernier effort de toute la musique du roi. Ce beau *Miserere* y était encore augmenté. Il y a un *Libera* où tous les yeux étaient pleins de larmes; je ne crois pas qu'il y ait une autre musique dans le ciel. » — Dans une autre lettre (8 janvier 1674), elle dit, à propos de l'opéra de *Cadmus*, de Quinault et de Lulli : « On joue jeudi l'opéra qui est un prodige de beauté. Il y a des endroits de la musique qui m'ont déjà fait pleurer. Je ne suis pas seule à les pouvoir soutenir : l'âme de Mme de La Fayette en est tout alarmée. » Mme de Sévigné pleure à la musique du *Misere* et du *Libera* comme elle pleure à la musique de *Cadmus*. En quoi ces deux émotions diffèrent-elles? Elle ne le dit pas. Il est vrai que, pour ce qui est du *Libera*, elle ne croit pas « qu'il y ait une autre musique dans le ciel. » Mais elle est dans une église, elle assiste à une cérémonie lugubre. L'expression de la musique dépend aussi d'une foule de circonstances locales. Que devient dans tout cela le mot de Lulli? Je me demande si la plupart des compositeurs de musique dramatique qui ont écrit de la musique religieuse ont tenu grand compte des conditions de l'une et de l'autre; s'ils n'ont pas fait celle-ci comme ils ont fait celle-là, à savoir, non pour Dieu, mais plutôt pour eux-mêmes, pour leur réputation, leur amour-propre, leur fortune; que sais-je! M. Danjou dirait : pour le diable!

Revenant à l'*Ave verum* de M. Gounod, si je reprends ma première question : Est-ce là la vraie musique religieuse? je répondrai cette fois et sans hésiter : Oui! quand bien même on m'objecterait certains fragments

de l'opéra de *Sapho*, du même M. Gounod, ou de toute autre œuvre dramatique. Que conclure de là? Qu'il y a réellement deux musiques : l'une religieuse, l'autre dramatique; que ces deux genres, sans cesser d'être parfaitement distincts l'un de l'autre, rentrent quelquefois l'un dans l'autre, et que la musique dramatique peut devenir religieuse en certains cas, comme en certains cas, beaucoup plus rares, il n'est pas défendu à la musique religieuse de se montrer dramatique.

Qu'on me permette, à ce propos, de citer deux anecdotes, l'une relative à Mozart, l'autre relative à Rameau et à Gluck.

Plusieurs musiciens allemands s'entretenaient un jour devant Mozart du caractère de la musique d'église. Mozart les écouta longtemps, puis il leur dit :

« Vous vous imaginez que c'est perdre son temps et son talent que d'écrire sur les lugubres psaumes de l'église. Il se peut que cela soit ainsi, pour vous autres protestants éclairés, comme vous vous nommez, quand il vous reste quelques idées religieuses dans la tête. Cela se peut; je n'en sais rien; mais pour nous, c'est autre chose. Vous ne sentez rien en vous quand vous entendez ceci : *Agnus Dei qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*, et autres choses pareilles. Mais quand on a été conduit comme moi, dès l'enfance, dans le sanctuaire mystique de notre religion; quand là, ne sachant pas encore où l'on doit aller, avec ses sensations confuses, mais pressantes, on attend, dans toute la ferveur de son âme, l'heure du service divin, sans trop savoir après tout ce qu'on veut; quand on s'en va après cela plus léger et soulagé, sans trop savoir ce qu'on a eu; quand on a envié le bonheur de ceux qui s'agenouillaient aux accents

touchants de l'*Agnus Dei*, et qui recevaient la communion en chantant avec une douce joie *Benedictus qui venit in nomine Domini;* pour ceux-là, c'est autre chose. Oui, sans doute, tout cela se perd et s'oublie à travers le monde et la vie, mais (pour moi du moins il en est ainsi) un jour, quand on reprend ces paroles qu'on a entendues mille fois pour les mettre en musique, tout cela se réveille, se dresse devant vous, et vous remue l'âme. »

Vous remue l'âme! c'est cela ! ayez l'âme émue au pied des autels et tout est dit.

Passons à la seconde anecdote. Je l'emprunte au livret intitulé : *Les Spectacles de Paris, pour l'année* 1784 : « M. Gluck, qui estime beaucoup le génie de Rameau, parlait avec grand éloge du chœur de *Castor : Que tout gémisse, etc.* Quelqu'un, qui croyait le flatter, lui dit : *Quelle différence de ce chœur avec celui du sacrifice du troisième acte de votre* Iphigénie en Aulide ! *celui-ci nous transporte dans un temple, celui de Rameau est de la musique d'église... — Et ce qu'il doit être*, reprit M. Gluck; *l'un n'est qu'une cérémonie religieuse, l'autre est un véritable enterrement : le corps est présent.* C'est l'expression de M. Gluck. Il semble que le compositeur qui sent ces nuances a vu dans la musique dramatique ce que personne n'y cherchait avant lui. »

Au surplus, la question de la musique religieuse n'est pas de celles qui se tranchent ainsi par oui et par non, d'un trait de plume. Au lieu de se perdre dans des distinctions et des subtilités qui en définitive ne mènent à rien, il faut reconnaître que la musique religieuse n'est pas ce que la font les définitions et les théories des savants et des professeurs d'esthétique, lesquels, partant

chacun d'un point de vue particulier, ne s'entendent pas entre eux, mais bien ce que la fait l'état des esprits. Ne pourrait-on pas dire qu'aux époques de foi, dans les siècles où le dogme courbe toutes les intelligences sous son joug, la musique religieuse doit reposer sur la tonalité grégorienne, et ne saurait participer en rien de cette autre tonalité à laquelle l'élément humain et le sentiment dramatique ont donné naissance? Mais dans les siècles où le sentiment religieux se réduit à un vague instinct, à une *religiosité* flottante, ne voyons-nous pas que les théories absolues sont toujours démenties par le fait, et n'est-on pas forcé alors de se réfugier dans un genre conventionnel, un style mixte, où les divers systèmes viennent s'atténuer et perdre ce qu'ils ont de trop rigide ou de trop arrêté? C'est un mal, mais qu'y faire?

Mais voilà qu'en me laissant aller à parler de l'*Ave verum* de M. Gounod et aux pensées qu'il suggère, j'ai oublié de signaler son interprète, M. Masset, qu'il faut louer, moins encore pour sa belle voix que pour n'avoir pas tenté, ainsi que je le disais tout à l'heure de M. Gounod lui-même, de substituer sa personnalité de virtuose à la pensée qu'il met en lumière. C'est en s'oubliant lui-même, en s'effaçant devant l'œuvre dont l'exécution lui est confiée, qu'un artiste montre qu'il a un sentiment élevé de l'art, et qu'il sait préférer les suffrages éclairés des gens délicats aux applaudissements bruyants de la foule.

Mai 1852.

L'ENFANCE DU CHRIST

TRILOGIE SACRÉE

PAR M. HECTOR BERLIOZ.

Le dimanche 10 décembre, dans la salle Herz, M. Hector Berlioz a captivé pendant une longue séance un brillant et nombreux auditoire par une nouvelle partition dont il a écrit le poëme, dont il a composé la musique, dont il a dirigé les études et enfin l'exécution. Ainsi M. Berlioz a été son propre collaborateur, son chef d'orchestre, son interprète. Ainsi, voilà qui est clair et net. Pas de faux-fuyant possible. Ce que vous lisez, ce que vous entendez, c'est moi, Berlioz, qui l'ai écrit. Cet accent, cette expression, cet effet, c'est moi qui l'ai voulu. C'est mon œuvre, elle est complète, elle est une. Si elle vous plaît, tant mieux ; si elle vous déplaît, je suis sans excuse ; je ne suis plus recevable à rejeter sur le poëme les défauts de la musique, ni sur l'exécution les défauts de la musique et du poëme, puisque poëme, musique, exécution, tout cela, c'est moi.

Honnête et brave et généreux Berlioz ! voilà de quelle manière il tient son drapeau ! Brisez ce drapeau, et lui-même est brisé du même coup : héros de l'art quand il n'en serait pas une des plus brillantes manifestations !

Ainsi il se présente à nous après deux ans de silence, au moment où l'on aurait pu le croire en train d'exciter dans quelque contrée allemande quelques-unes de ces ardentes sympathies dont la patrie de Schubert et de Weber est si prodigue envers lui. Il s'était préparé pour une lutte sans doute, et voilà qu'il n'a trouvé qu'un triomphe.

A sa place, j'aurais été plus loin encore. Non content d'être mon librettiste, mon musicien, mon metteur en œuvre, j'aurais voulu être mon critique, mon analyste du moins. Pourquoi pas? Pourquoi n'aurait-il pas pu dire simplement, naturellement : — J'ai fait choix d'un tel sujet pour telles et telles raisons? Autour de ce berceau du Christ se groupent les plus saintes et les plus suaves figures que la religion propose à nos adorations et à nos respects. Les images les plus aimables, les plus touchantes, les plus riantes même s'y sont donné rendez-vous : une étable, une crèche, un bœuf, un âne, des bergers, des agneaux. Voilà un sujet simple, religieux, mystique, populaire : c'est là ce qui m'a tenté. Et dans ce sujet je trouvais un élément de contraste dans la cruauté d'Hérode, dans les sortiléges des devins, sans compter ces mystères augustes et profonds qui planent sur toute cette scène : l'enfant-Dieu devenu notre frère, victime désignée pour le rachat du monde, et qui n'échappe au fer d'Hérode que pour rencontrer la croix ; vaste et sublime sujet qui résume nos croyances les plus intimes et les plus chères, mais qui peut se réduire aux simples proportions du tableau de la sainte famille !

M. Berlioz aurait très-bien pu développer lui-même ce plan et rendre compte des intentions de son œuvre. Il ne l'a pas fait. C'est donc à moi de le faire, de l'essayer du

moins, moi que l'on a vu il y a vingt ans sur la brèche, le premier et le seul peut-être alors, criant : courage ! au jeune et vaillant athlète luttant au fort de la mêlée. Et l'on peut croire que je ne suis pas le moins du monde embarrassé pour dire ici, — à cette place où M. Berlioz signait son nom hier et où il le signera demain[1], — que son œuvre nouvelle est une merveille de goût, d'art, de sentiment, d'invention. Et à ceux qui m'accuseraient encore du crime d'enthousiasme, je répondrais que depuis vingt ans j'ai eu le loisir de m'administrer quelques bons calmants en m'imposant pour régime des études assez suivies sur le plain-chant, les tonalités, l'histoire, l'archéologie et la philosophie musicales, toutes choses, sinon incompatibles avec l'objet de ma critique d'aujourd'hui, du moins fort différentes, et, comme dit Montaigne, « d'un autre tonneau. »

L'Enfance du Christ est une trilogie sacrée, dont les trois parties sont : *le Songe d'Hérode*, *la Fuite en Égypte*, *l'Arrivée à Saïs.* La première s'ouvre par un récit :

> Dans la crèche, en ce temps, Jésus venait de naître,
> Mais nul prodige encor ne l'avait fait connaître;
> Et déjà les puissants tremblaient,
> Déjà les faibles espéraient,
> Tous attendaient.....

Ce récit est d'un beau caractère, simple et large tout à la fois. Il rend admirablement le sens et la gradation des trois derniers vers. Après cette courte exposition, les basses murmurent un rhythme mystérieux ; les sons voilés des sourdines annoncent une ronde de nuit : c'est

[1] Le feuilleton du *Journal des Débats.*

une patrouille de soldats romains; on l'entend défiler d'un pas régulier sous les portiques et suivre les sombres détours des murs de Jérusalem. Elle approche peu à peu. Un centurion qui veille à la porte de son corps de garde l'arrête ; et le dialogue suivant s'établit entre le centurion et Polydorus, chef de la patrouille ;

Qui vient? — Rome! — Avancez! — Halte! — Polydorus!
— Je te croyais déjà, soldat, aux bords du Tibre.
— Par Bacchus! j'y serais en effet si Gallus,
Notre illustre préteur, m'eût enfin laissé libre.....
— Que fait Hérode? — Il rêve, il tremble;
Il voit partout des traîtres; il assemble
Son conseil chaque jour..... il nous obsède enfin.
— Ridicule tyran!..... Mais, va, poursuis ta ronde.

Et la patrouille reprend sa marche, s'éloigne et se perd dans un pianissimo lointain. Le motif de cette marche, traitée en style fugué, est d'un tour gothique et original, et donne lieu à de charmants détails mélodiques. L'instrumentation en est sobre et d'une rare élégance. Le *crescendo* et le *decrescendo* du piano au forte et du forte au piano indiquent les mouvements de la patrouille, soit qu'elle avance, soit qu'elle se retire. Mais c'est toujours une ronde de nuit, et l'on peut dire que l'éclat de ce forte n'est pas celui du grand jour, du plein soleil, mais l'éclat des torches et des flambeaux.

Une autre observation. Polydorus, dans son récit, a fait connaître le nom du prêteur romain.

M. Berlioz a lu son Augustin et son Amédée Thierry. Il aura vu dans l'*Histoire de la Gaule sous la domination romaine* de ce dernier que le premier prêteur auquel Auguste confia l'administration de la province d'Égypte

se nommait en effet Cornélius Gallus, natif de Fréjus. C'est ce même Gallus qui gouvernait l'Égypte lorsque la sainte famille s'y réfugia, et, suivant la tradition, alla chercher un asile à Hermopolis la grande. Tout cela, si nous nous renfermons dans la question musicale, *ne fait rien à l'affaire*, sans aucun doute; mais cela prouve au moins le soin religieux avec lequel M. Berlioz a conçu et médité son œuvre.

Dès la seconde scène nous sommes en présence d'Hérode, et, dès la seconde scène, à mon sens, du moins, M. Berlioz a rencontré une fort belle inspiration. Ce n'est pas, dans cet air d'Hérode, cette phrase traînante et douloureuse des violoncelles, cette phrase obstinée et poignante que répètent à tour de rôle les autres instruments; ce n'est pas cette agitation concentrée, cette fureur du dedans qui gronde et mugit sans troubler l'harmonie de la période; ce n'est pas ce rhythme fatal du *pizzicato* qui vient peser sur chaque temps fort de la mesure; non. C'est tout cela, si l'on veut, mais avec un élément de plus, je veux dire cette formule mélodique du chant qui vient se poser d'abord sur le vers :

O misère des rois!

c'est cette formule qui détermine une tonalité étrange, absolument en dehors de la formule de nos deux tons, majeur et mineur. Le morceau est en *sol* mineur, puisque la note tonique porte cet accord. Mais à partir de cette tonique, le premier degré ascendant est un demi-ton, *la* bémol; le second degré descendant est un ton, *fa* bécarre; ainsi, point de note sensible, ainsi les relations des deux intervalles voisins de la tonique sont

interverties, ainsi les lois de la cadence naturelle rompues. Qu'a donc fait le musicien? Par un instinct créateur il a soudainement transporté dans notre musique un des modes ecclésiastiques, le second authentique, celui que les anciens Grecs désignaient sous le nom de phrygien.

Si j'en avais le loisir et l'espace, et si je ne craignais de multiplier les détails techniques, que je voudrais éviter autant que possible, je ferais ici la comparaison de ce morceau avec le sublime fragment du septuor de *Don Juan*, où Leporello, menacé de recevoir le rude châtiment de ses impostures, s'écrie : *Perdon, perdono, signori miei!* Il y a une certaine analogie, non de rhythme, mais de forme, entre cette phrase du sextuor et celle de l'air d'Hérode; mais dans Mozart la tonalité n'est pas douteuse : c'est celle de *sol* mineur. La note sensible, *fa* dièse, est partout maintenue, et le *la* bémol n'est là que par contraction. Le *la* bémol apparaît encore dans l'accompagnement, mais comme simple degré de la progression chromatique descendante de *ré* à *sol* que font entendre les flûtes, les hautbois et les bassons. Maintenant, au lieu de l'échelle ordinaire du ton de *sol* mineur, supposez une échelle qui serait *sol*, *la* bémol, *si* bémol, *ut*, *ré*, *mi* bémol, *fa*, vous avez une tonalité qui, dans notre système, n'a d'analogie qu'avec notre ton de *mi* bémol, ton majeur; or cette tonalité n'a rien de commun avec celle employée par M. Berlioz, puisque avec cette même échelle il pose hardiment *sol* pour tonique.

Comme Leporello, je dirai à nos lecteurs effrayés de tant de pédantisme : *Perdon, perdono, signori miei!* Mais je devais justifier ce que j'ai dit ici de cette innovation de M. Berlioz, et dont peut-être il ne s'est

pas rendu compte lui-même. J'ai dit également que M. Berlioz avait ainsi introduit dans notre art la formule mélodique du mode phrygien, le deuxième authentique du plain-chant. Il sera sans doute curieux, pour ceux qui ont entendu ce bel air, de comparer l'impression qu'ils en ont ressentie avec le caractère que le plus habile théoricien, en fait de chant ecclésiastique, attribue à ce même mode phrygien : « Ce mode est propre aux textes qui marquent beaucoup d'action, d'impétuosité, des désirs véhéments, des mouvements de colère, de fureur... Il exprime heureusement les ordres, les commandements et les menaces... Il a des bondissements dans ses progressions et convient aux sujets qui annoncent l'orgueil, la hauteur, la cruauté, les paroles dures et celles qui traitent des combats spirituels ou corporels; il réveille avec plus de promptitude qu'aucun autre mode les affections du cœur : il est pathétique. Sur ce mode, on varie heureusement les mouvements de force, de grandeur, de noblesse et de douceur. Mais, ajoute Léonard Poisson, le contre-point ni le faux-bourdon n'ont pas encore trouvé le moyen de s'accorder comme il faut avec lui [1]. » C'est là, je pense, un problème que la musique vient de résoudre.

On ferait un article très-curieux sur les diverses applications que les musiciens ont faites des formules des modes du plain-chant à la musique, bien entendu depuis que, pleinement émancipée, elle s'est trouvée hors de la tutelle de ces mêmes modes. Jean-Jacques Rousseau a dit : « Loin qu'on doive porter notre mu-

[1] *Traité théorique et pratique du plain-chant appelé grégorien.* Paris, 1750, page 247.

sique dans le plain-chant, je suis persuadé qu'on gagnerait à transporter le plain-chant dans notre musique; mais il faudrait avoir pour cela beaucoup de goût, encore plus de savoir, et surtout être exempts de préjugés. » Quant au chapitre des préjugés, on peut être à l'aise avec M. Berlioz. Quoi qu'il en soit, Gluck, Grétry, Beethoven, Schubert, Weber, Rossini, et surtout Meyerbeer, n'ont pas manqué les occasions de satisfaire au vœu de Rousseau. Je citerai à ce sujet un mot de Grétry qui m'a été rapporté par un habile musicien avec qui il était lié. Dans un opéra dont le sujet appartenait à l'époque du moyen-âge (probablement *Richard*), Grétry avait mis deux quintes consécutives. « C'est une faute lui dit un de ses collègues de l'Institut. — Je ne le nie pas, répondit Grétry; mais ne voyez-vous pas que cette faute antidate de trois siècles la physionomie de ce morceau? »

Les devins, rassemblés par les ordres d'Hérode, paraissent devant lui. Hérode veut connaître l'explication d'un songe qui l'obsède chaque nuit; chaque nuit il entend une voix lui dire :

Un enfant vient de naître
Qui fera disparaître
Ton trône et ton pouvoir.

Le trône et le pouvoir de Jésus ne sont pas de ce monde. Mais Hérode est un tyran jaloux et soupçonneux. Il veut savoir si le danger qui le menace peut être détourné.

Les esprits le sauront,
Et, par nous consultés, bientôt ils répondront.

Cette scène, quoique détachée de la précédente, en

est pourtant une suite. La mélodie confiée tout à l'heure aux violoncelles passe aux instruments à vent; mais elle procède par intervalles diminués, et se déroule sous de larges accords que font entendre les basses et les violoncelles divisés.

Les évolutions cabalistiques auxquelles les devins se livrent pour conjurer les esprits forment le sujet d'un morceau instrumental très-curieux en ce qu'il est écrit en grande partie dans la mesure à sept temps. Pour exécuter une pareille mesure, il n'y a qu'à en marquer une première à trois temps et une seconde à quatre. Ces deux mesures tourbillonnent et s'entre-choquent de la manière la plus piquante, et leur inégalité disparaît en se combinant avec la périodicité de leur retour. L'étonnante scène des *Ruines d'Athènes,* dans laquelle Beethoven a si bien exprimé le tournoiement de la danse des derviches, a pu donner l'idée de ce bizarre morceau.

Les esprits ont prononcé. Il est bien vrai qu'Hérode sera détrôné par cet enfant qui vient de naître.

Mais nul ne peut savoir
Ni son nom ni sa race.

Que faire alors? « Eh bien! par le fer qu'ils périssent! » dit Hérode. « Oui, oui, par le fer qu'ils périssent! » répliquent les devins. Ici un chœur magnifique en *fa* dièse mineur, sur un mouvement terrible de l'orchestre qui vomit des accents de rage par la bouche des trombones. C'est le chœur du massacre des innocents. Mais tout à coup quel délicieux contraste! nous voici dans l'étable de Bethléem. L'enfant Jésus joue au milieu des agneaux. Joseph et Marie veillent amoureusement sur lui. Des modulations caressantes, les notes synco-

pées des flûtes, des hautbois et des clarinettes rendent les douces palpitations du cœur maternel de la Vierge. Quelle fraîche et suave mélodie ! comme elle est noble en ses chastes contours ! Joseph et Marie ne se lassent pas de bénir le divin enfant. Mais des voix invisibles retentissent à l'horizon. Ce sont les voix des anges. « Partez ! fuyez ! » disent-elles;

Dès ce soir au désert vers l'Égypte il faut fuir.

Les époux invoquent le secours des esprits de lumière. Ils promettent de sauver Jésus, et l'hosanna séraphique se perd dans les cieux.

La seconde partie du mystère est intitulée *la Fuite en Égypte*. Si la première partie et la troisième renferment des beautés d'un ordre plus relevé, la seconde est celle où la muse de M. Berlioz a le plus heureusement mis en relief le côté poétique, légendaire, populaire, naïf et riant du sujet, et cela sans la moindre affectation d'un archaïsme trop littéral. La musique de *la Fuite en Égypte* est antique par le sentiment, l'expression, la couleur, par un trait vif et net, par un certain abandon, un certain laisser aller gaulois, par la sobriété des moyens d'effet. Mais on sent, quant à la forme, qu'elle ne peut avoir été trouvée que de notre temps. Le difficile était de plier cette forme au style des cantilènes que nos aïeux fredonnaient au foyer domestique.

Tout autre peut-être que M. Berlioz n'eût pas manqué d'introduire dans cette délicieuse et gothique ouverture qui représente les bergers se rendant de tous côtés à l'étable de Bethléem, dans les couplets en chœur et le ravissant récit qui suivent, d'introduire, dis-je, des airs

ou des pastiches des airs de nos anciens noëls, et il y en a de fort jolis, notamment ceux de notre vieux Saboly, si cher à tous les Provençaux, et qu'un savant éditeur d'Avignon, M. F. Séguin, a recherchés avec tant de passion, a recueillis avec tant d'amour, a transcrits avec tant de fidélité et de goût, bien que jusqu'à ce jour il s'obstine à les garder un peu trop exclusivement pour lui[1]. Certes on aurait pu faire quelque chose de charmant en s'y prenant de cette manière ; mais, à tout prendre, ne vaut-il pas mieux se montrer créateur qu'arrangeur, surtout quand les créations joignent au mérite de l'originalité le mérite d'être essentiellement musicales?

Enfin toute cette seconde partie prouve que « ce terrible et éclatant Berlioz, » comme vous dites si bien, Janin, est en même temps (je l'ai observé bien des fois et je ne saurais trop le répéter) l'esprit le plus fin, l'artiste le plus délicat, l'ouvrier le plus subtil et le plus correct.

Pour le début de *l'Arrivée à Saïs*, troisième partie, le compositeur s'est emparé du thème de l'ouverture fu-

[1] Peu de temps après cet article, M. F. Séguin a publié sa belle édition complète des *Noëls de Saboly, avec les airs notés.* Nous maintenons tous les éloges que nous avions donnés par avance à l'excellent éditeur, à la réserve d'un seul point. Les accompagnements que M. Séguin a cru devoir ajouter aux mélodies de Saboly ou sont trop négligés, ou sont trop travaillés. Mieux valait s'abstenir. Cela n'empêche nullement que le *Recueil des Noëls de Nicolas Saboly* ne soit indispensable à tout homme digne d'apprécier ce qu'il y a de parfum et de saveur dans les produits de notre musique nationale et populaire. D'ailleurs, l'*Introduction* placée en tête des *Noëls* est un morceau du plus haut intérêt, et qui fait le plus grand honneur à la critique et à l'érudition de M. F. Séguin.

guée (j'avais oublié de dire qu'elle était fuguée). Seulement il l'a mise à quatre temps, dans le ton de *sol* dièse mineur, et sur ce sujet il a écrit un des beaux récits de sa partition :

> Depuis trois jours, malgré l'ardeur du vent,
> Ils cheminaient dans le sable mouvant.
> Le pauvre serviteur de la famille sainte,
> L'âne, dans le désert était déjà tombé.

Il y a ici et dans ce qui suit des tours de La Fontaine.

> Seule sainte Marie
> Marchait calme et sereine, et de son doux enfant
> La blonde chevelure et la tête bénie
> Semblaient la ranimer, sur son cœur reposant.
> Mais bientôt ses pas chancelèrent.....
> Combien de fois les époux s'arrêtèrent!
> Enfin pourtant ils arrivèrent
> A Saïs, haletants,
> Presque mourants.
> C'était une cité dès longtemps réunie
> A l'empire romain,
> Pleine de gens cruels, au visage hautain.

Dans *Philémon et Baucis*, le même La Fontaine avait dit :

> Un bourg était autour, ennemi des autels;
> Gens barbares, gens durs, habitacle d'impies.

Mais voici une scène des plus pathétiques, un délicieux duo avec chœur. Joseph et la Vierge Marie implorent un asile :

> Dans cette ville immense....
> Quelle rumeur :

Joseph !.... j'ai peur !
— Ouvrez, ouvrez, secourez-nous !
Laissez-nous reposer chez vous.

Chaque fois que la Vierge Marie prend la parole, les altos exhalent une plainte sous le trémolo serré des basses. Le morceau est en *sol* mineur à trois temps :

Je n'en puis plus ! las ! je suis morte.
Allez frapper à cette porte.

Le *ré* redoublé résonne à la timbale. Des voix de l'intérieur de la maison répondent :

Arrière ! vils Hébreux !
Les gens de Rome n'ont que faire
De vagabonds et de lépreux.

La dureté de cette réponse, son rhythme saccadé produisent un très-beau contraste. M. Berlioz a rencontré exactement ici la situation d'un des plus touchants noëls de Saboly. La Sainte Famille est arrivée à Bethléem. Mais toutes les portes lui sont fermées. Le dialogue suivant s'établit entre saint Joseph et l'hôte d'une maison :

SAINT JOSEPH.

Hoou de l'houstau ! mestre, mestresso,
Varlet, chambriero, se ya res !
Ay déjà piqua proun de fés
Et res noun ven. Quinto rudesso !

L'HOSTE.

Vautre sia de troublo repau,
Sia d'aquestes battur d'estrado,
Que soungea ren qu'à faire mau ;
Adousias, ma porto es sarado.

Comme traduire de pareils vers serait les gâter, je m'abstiens.

A la fin, l'hôte, ému de pitié à la vue des souffrances de la Vierge, permet aux voyageurs de se loger dans une petite mauvaise étable :

Voste mouillé me fay pieta
Et me ren un pau plus affable;
Vous lougearai per carita
Dins un pichot marrit estable.

De son côté, M. Berlioz fait intervenir un père de famille qui exerce à l'égard des pèlerins la plus généreuse hospitalité.

Entrez, pauvres Hébreux;
La porte n'est jamais fermée
Chez nous aux malheureux.

On ne saurait se faire une idée du poétique intérêt que M. Berlioz a jeté sur toute cette scène patriarcale. Il faut aviser tout de suite à procurer aux voyageurs exténués des rafraîchissements, du repos, et faire préparer *une couchette pour l'enfant.* Et vite, une petite fugue instrumentale, alerte, vive, preste, témoigne de l'empressement des hôtes à apporter qui des fruits, qui du vin, qui du lait, qui du baume pour panser les blessures du chemin. C'est bien là le remue-ménage de l'hospitalité. Puis le père de famille veut savoir le nom, la patrie, la profession de ses hôtes :

Nous avons vu le jour au Liban, en Syrie.
— Comment vous nomme-t-on?

— Elle a pour nom Marie.
Je m'appelle Joseph, et nous nommons l'enfant
Jésus.
— Jésus! quel nom charmant!
Dites, que faites-vous pour gagner votre vie?
— Moi, je suis charpentier.
— Eh bien! c'est mon métier.
Vous êtes mon compère,
Ensemble nous travaillerons.

Dialogue charmant de naturel et de simplicité! Un doux frémissement de l'auditoire accueille la suave modulation des paroles : *et nous nommons l'enfant Jésus.* Ce sont là d'exquises beautés! Mais la fête de famille ne serait pas complète, si, à la manière antique, les accents de la flûte et de la harpe ne résonnaient dans la salle du festin :

Prenez vos instruments, mes enfants, toute peine
Cède à la flûte unie à la harpe thébaine.

Et aussitôt un trio pour deux flûtes et une harpe, dont MM. Brunot, Magnier et Prumier, qui l'ont exécuté en perfection, ont bien fait sentir les grâces mélodiques et ce caractère calme, serein et dépouillé de passion des anciens chants du foyer.

Je viens au dernier récit :

Ce fut ainsi que par un infidèle
Fut sauvé le Sauveur;

et au chœur final, sans accompagnement :

O mon âme, pour toi que reste-t-il à faire
Que briser ton orgueil devant un tel mystère!

Dans ce récit, dans ce chœur mystique, comme dans le dialogue ci-dessus, qui précède le trio d'instruments, M. Berlioz s'est élevé à la hauteur de la poésie biblique. Mais le chœur : *O mon âme!* est le seul morceau dont l'exécution n'ait pas été satisfaisante; les choristes n'étaient pas sûrs d'eux-mêmes. Il produira tout son effet rendu d'une manière irréprochable; c'est ce que nous espérons bien voir à la seconde exécution, fixée au dimanche 24, veille de Noël. C'est un beau jour pour chanter la naissance du Christ.

Disons-le tout de suite, un pareil sujet, si délicat, si difficile à traiter, et dans lequel M. Berlioz (je parle du poëte autant que du musicien) a su trouver le vrai accent chrétien, était surtout très-difficile à mettre en scène. C'est un de ces sujets qui deviennent scabreux presque à force de pureté, de sainteté. Comment et par qui représenter la Vierge Marie? Ce qui était tout simple pour nos pères, ce qui avait dans un temps ses franches coudées, ne peut plus passer dans le nôtre. Il faut dire, avec M. Sainte-Beuve : « Le dix-huitième siècle, ne l'oublions pas, et déjà la Réforme en son temps, sont venus tout changer; ils sont venus donner un sens grave et presque rétroactif à bien des choses qui se passaient en famille à l'amiable[1]. » Je me hâte d'ajouter que le public auquel s'adresse M. Berlioz est un public sérieux, et qu'il a pris au sérieux la donnée de son œuvre. Il faut louer Mme Meillet, non-seulement de la simplicité, de l'émotion chaste et réservée avec lesquelles elle a chanté le rôle de Marie, mais encore de sa tenue, de son bon

[1] *Tableau de la poésie française au seizième siècle.* — Sur l'*Esprit de malice du bon vieux temps*, à propos des *Noëls* de La Monnoye et des écrits de Grosley.



goût. M. Meilhet a très-bien rendu saint Joseph. MM. Depassio, Battaille, Noir méritent toutes louanges pour les personnages d'Hérode, du père de famille et de Polydorus. Mais M. Jourdan a droit à être distingué pour la largeur, la gravité, l'accentuation noble et pénétrante qu'il a données aux récits.

Telle est l'œuvre de M. Berlioz. Dans tout cela, préoccupation constante de l'art, jamais préoccupation de sa propre personne, je veux dire du succès immédiat, de l'applaudissement vulgaire. Point de ces ruses, de ces misérables roueries au moyen desquelles on provoque les bravos sur chaque couplet, sur chaque phrase. Point de ces formules emphatiques, ou creuses, ou forcées, par lesquelles on s'efforce de réveiller les instincts grossiers de la foule. Une phraséologie vraie, au contraire, des terminaisons simples et naturelles, une instrumentation tour à tour riche, puissante, colorée, sobre, délicate et toujours motivée, voilà par où brille l'œuvre de M. Berlioz et par où elle vivra.

Décembre 1854.

Deuxième exécution de *l'Enfance du Christ*, paroles et musique de M. Hector Berlioz. — *Restauration du Chant liturgique*, par le père Lambillotte. (Brochure de 15 pages.) — *De la Musique des anciens Grecs*, par M. Vincent, de l'Institut. (Brochure de 22 pages.) — *Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien, constaté sur l'Antiphonaire de Montpellier*, par le même. (Brochure de 14 pages.)

J'ai consacré un premier feuilleton à *l'Enfance du Christ*. Je consacrerai encore à cet ouvrage le commencement de celui-ci. Il doit être, après tout, permis de

signaler des nuances, des délicatesses, des intentions de détail, des beautés sans nombre qui avaient échappé à une première audition; il doit être aussi permis de dire quelques mots de cette *Captive*, qui a fait réellement sa première apparition dans cette séance, le morceau que M. Berlioz nous avait fait entendre sous ce nom, il y a quelques années au Conservatoire, n'étant qu'une simple romance, fort gracieuse et fort distinguée sans doute, mais réduite alors au thème principal et à un accompagnement de violoncelle et de deux ou trois instruments. La composition que nous connaissons maintenant est un véritable poëme pour voix et orchestre, un drame dont chaque couplet, bien que reposant sur l'idée principale, forme un tableau ou une scène à part. Vous rappelez-vous la strophe où le musicien lutte avec le poëte pour peindre «la mer profonde» avec son grand calme, son immensité? La mélodie, aux nobles et suaves contours, se déploie sur un harmonieux roulis des altos, qui laissent hésiter quelque temps l'oreille entre deux tonalités, image saisissante que le vaste pianissimo de l'orchestre rend jusqu'à l'illusion; vous n'avez pas non plus oublié cette *coda*, ou la mélodie n'apparaît plus que par fragments, soit aux instruments, soit à la voix qui finit même par l'abandonner tout à fait, se contentant de trois tenues sur lesquelles elle s'éteint délicieusement. C'est Mme Stoltz qui a voulu chanter cette mélodie de *la Captive*, et qui s'est offerte d'elle-même à Berlioz; vous pensez si Berlioz a accepté! Et l'un et l'autre ont eu raison, car Mme Stoltz a chanté divinement cette *Captive*, et elle a été couverte de bravos. Et son triomphe a été d'autant plus grand que ce morceau n'a absolument rien de commun, il faut l'a-

vouer, avec les airs de théâtre, les cavatines saupoudrées de cabalettes et hérissées de vocalises. D'un autre côté, les auditeurs ont trouvé cette musique si poétique et si charmante, que l'on ne sait au juste, de ces applaudissements prolongés, la part qui revient au compositeur et celle qui revient à la cantatrice. Ils s'arrangeront entre eux comme ils pourront, de manière, il faut l'espérer, à ce qu'il n'y ait pas de jaloux.

Oui, tout cela est bien beau, vers, musique, exécution, poésie ; — poésie partout : dans la musique, les vers et l'exécution. — Ce chant est bien large, et moelleux, et flottant ; cette orchestration est bien riche, bien colorée, quoique sobre et discrète. Eh bien ! tout cela n'est pas encore cette corde intime, cette corde mystérieuse, religieuse, cette corde du cœur, dont quelques poëtes légendaires, quelques chroniqueurs naïfs et vraiment populaires, ont le secret, et que M. Berlioz a fait vibrer chez tous ceux qui ont entendu *l'Enfance du Christ*, Que faisiez-vous? où étiez-vous? vous, Brizeux, qui avez si délicatement touché cette corde dans votre délicieux poëme de *Marie?* Et vous aussi, mes amis, mes chers troubadours provençaux, B. Laurens, H. Laidet, et vous, bon Roumanille, où étiez-vous? Le plaisir que j'ai éprouvé a été bien vif; mais si je vous avais vus là, tout près de moi, il aurait été doublé ; car, vous aussi, vous auriez goûté ces émotions qui ne sont réellement complètes qu'autant qu'on les sait partagées par ceux qui sont dignes de les sentir. Les dénigreurs en diront ce qu'ils voudront; ils n'étaient pas dans cette salle, les dénigreurs, ou, s'ils y étaient, ils avaient eu soin de se cacher. Et pourquoi tairai-je une impression que toute une nombreuse assemblée a éprouvée à l'audi-

tion de ces récits touchants, de ces dialogues pleins de pathétique, de ces cantilènes simples et naturelles? M. Berlioz, dans toute la durée de cette séance, a su remuer la fibre sensible, celle qui provoque les larmes. Demandez-le à tous, musiciens, artistes, hommes de lettres, gens du monde; demandez-le surtout à ces ecclésiastiques qui étaient venus de leur paroisse pour fêter la naissance du Sauveur. C'étaient des frémissements irrésistibles dans tout l'auditoire; c'était un courant électrique. Dans de semblables moments, « que pensez-vous « qu'on fasse, disait Mme de Sévigné? Savez-vous donc « ce que l'on fait? Le cœur se serre, et l'on pleure sans « pouvoir s'en empêcher. Ce sont des larmes d'une « douceur qui ne peut se comparer à rien, pas même « aux joies les plus brillantes [1]. » Ce sont des larmes qui font du bien. *Et currebant lacrymæ*, dit saint Augustin, *et mihi bene erat cum eis*. Il faut bien que les chants, les mélodies qui provoquent de pareilles larmes disent quelque chose apparemment! C'est que ces mélodies retracent à chacun de nous les joies du berceau, l'innocence des jeunes années, un aïeul, une aïeule, de vieux serviteurs qui ne sont plus. Ce sont là des chants qui ont accueilli chacun de nous au foyer domestique, et qui, disait saint Jérôme, ont retenti dans nos campagnes, dans nos contrées: *Hæc sunt in provincia nostra carmina*. Les chants de *l'Enfance du Christ* ont les mêmes grâces, la même inspiration, la même expression, la même physionomie; et ce qu'il y a de merveilleux, c'est qu'en étant bien sûr de ne les avoir jamais entendus, on croit pourtant s'en ressouvenir.

[1] Lettre du 25 novembre 1671.

Voilà la vérité vraie, et ce qu'il faut dire en dépit de ce méchant esprit de contestation, de négation. La négation! la belle affaire! Nier le soleil en plein jour! cela n'est ni difficile, ni neuf. Nous savons qu'il y a des aveugles inguérissables, témoin cette folle que Sénèque avait dans sa maison. « Cette folle a subitement perdu la veue, dit Sénèque (traduit par Montaigne) à son ami Lucilius. Je te récite chose estrange, mais véritable: elle ne sent point qu'elle soit aueugle, et presse incessamment son gouuerneur de l'emmener, parce qu'elle dit que ma maison est obscure. » Oui, il est toujours aisé de dire qu'une œuvre d'art est inintelligible lorsqu'on n'y comprend rien, ou lorsqu'on ne veut rien y comprendre. Mais il est malheureux de n'y rien comprendre lorsque tout le monde la comprend, et de se croire environné de ténèbres dans une maison où tout le monde voit clair. Il y avait, dans ces applaudissements chaleureux, sympathiques et prolongés, qui, dans deux séances, ont accompagné de scène en scène l'œuvre nouvelle, il y avait plus que de l'enthousiasme : il y avait la satisfaction de la justice rendue, une sorte d'amende honorable pour les dédains et les sarcasmes dont les dénigreurs parsèment la route de tout homme qui sort des rangs de la foule pour l'étonner d'abord et la charmer ensuite.

Pense-t-on maintenant que j'aille m'amuser à résoudre la question de savoir si c'est M. Berlioz qui est venu au public par voie d'amendements et de concessions, ou si c'est le public qui est venu à M. Berlioz par une lente et progressive initiation? La question est tranchée, ce me semble, entre l'un et l'autre : à défaut de réconciliation, il y a eu pour sûr adoption mutuelle. Au fond,

des deux parts, on ne demandait pas mieux, et quelque Dorine aurait pu leur dire comme à Valère et à Mariane :

. . . . Mon Dieu ! vite, avancez !
Vous vous aimez tous deux plus que vous ne pensez.

Après cela, rien n'empêche d'admettre qu'il a pu s'opérer quelques modifications dans l'esprit de M. Berlioz, même à son insu. Quant à la ligne qu'il s'est tracée à la poursuite du vrai et du beau dans l'art, j'oserais affirmer qu'il ne s'en est jamais écarté. Et, pour ce qui est du public, quoi d'étonnant qu'il se soit également rapproché de M. Berlioz? Le public marche insensiblement, sans s'en apercevoir, et, pour peu que l'artiste, de son côté, ralentisse ses pas, insensiblement aussi, quoi d'étonnant à ce qu'ils se rencontrent au même point? N'y a-t-il pas eu, d'ailleurs, dans l'opinion, des adoucissements, des aplanissements, qui, en prévenant les chocs, ont peu à peu remis les choses dans leur direction et leur tendance naturelles?

M. Berlioz est si loin d'avoir voulu se plier aux habitudes vulgaires et flatter les goûts de la foule, que, dans certains morceaux de son œuvre, celui, notamment, à la fin de la première partie, où les voix des Anges interviennent pour ordonner à Marie et à Joseph de prendre la fuite, il a trouvé des inspirations dont je serais bien embarrassé de saisir le type chez aucun de ses devanciers. De même que, sous la plume de certains écrivains, les mots quelquefois les plus usuels prennent une physionomie toute particulière, de même M. Berlioz donne aux accords et à certaines tournures de style un aspect tout nouveau. Il y a, dans le morceau dont je

parle, des formes et des inflexions mélodiques tout à fait originales et des harmonies d'une résolution imprévue, comme aussi d'une douceur infinie, qui appartiennent en propre à M. Berlioz. Ces mélodies, ces harmonies sont ailées; elles ne touchent pas la terre. Dans leur pianissimo lointain, elles semblent partir d'une région habitée par de pures intelligences; on croit voir l'azur du ciel : l'*Hosanna* final est rayonnant. C'est l'inspiration séraphique.

Il faut remarquer aussi la réponse pleine d'un saint enthousiasme des deux époux :

> A vos ordres soumis, purs esprits de lumière,
> Avec Jésus, au désert nous fuirons.
> Mais accordez à notre humble prière
> La prudence, la force, et nous le sauverons.

Il n'y a que M. Berlioz qui sache scander les vers de cette manière. Son accentuation est déjà une mélodie.

Je passe sur la seconde partie, *la Fuite en Égypte*, dont les cantilènes idéales sont présentes à l'esprit de tout le monde. En mentionnant, dans la troisième partie, cette jolie fugue instrumentale qui exprime l'empressement des serviteurs de l'Ismaélite autour de la sainte famille, j'avais oublié la fugue vocale à trois sujets qui précède et qui donne lieu à des jeux d'un rhythme imitatif d'un charmant effet. Je n'avais rien dit non plus du trio final avec chœur qui rend si admirablement les douces impressions qu'éprouvent les deux familles réunies.

Après avoir employé les ressources de l'orchestre dans les précédentes situations, après cette lutte poétique des trois instruments antiques dans la demeure du

père de famille, M. Berlioz a voulu faire taire toutes ces voix accessoires, et que la prière : *O mon âme!* montât seule, grave, lente au trône de l'Éternel. Maintenant tout est accompli ; le sacrifice du Calvaire est consommé. Dix-huit siècles ont passé par-dessus ces divins mystères. De grands points d'orgue, des tenues prolongées reculent les chants qu'on vient d'entendre dans les temps antiques. Le chrétien se recueille en lui-même et chante sur le mode de Palestrina.

Ce qui a surpris et ravi tout ensemble un nombreux auditoire, ç'a été de voir le peintre des passions orageuses du cœur humain imposer silence aux accents tumultueux du drame, pour prendre le ton de l'idylle évangélique, et faire résonner le chalumeau rustique tout en tirant de la lyre sacrée les sons les plus purs. Les diverses inspirations de *l'Enfance du Christ* semblent être celles des lamentations du chant de la passion, qui retentissent dans les cérémonies de la semaine sainte, celles de ces litanies, de ces vieux cantiques des processions qui ont lieu dans les campagnes ; ou bien encore de ces fabliaux, de ces noëls, de ces légendes interminables que fredonnaient nos grand'-mères aux approches du jour de l'an. Ce qu'il y a de certain aussi, c'est que la musique de M. Berlioz, dans *l'Enfance du Christ* comme dans ses autres œuvres, ne relève que d'elle-même ; on y chercherait vainement les procédés de tel ou tel compositeur allemand, italien, français. On n'y trouve qu'une seule empreinte, celle de M. Berlioz. C'est ainsi que dans le duo de *Marie* et de *Joseph* de la première partie, et dans le trio avec chœur de la troisième, nous avons remarqué des analogies avec la *scène aux champs*, de la *symphonie fantasti-*

que, et dans les mouvements impétueux de l'orchestre de la scène du *massacre des innocents*, comme un reflet du finale d'*Harold*, ce terrible morceau auquel je ne reproche qu'un luxe de cymbales qui nuit, selon moi, à l'effet musical.

Je dois répondre à présent à une lettre que mon savant ami M. Vincent m'a fait l'honneur de m'adresser au sujet de mon dernier article, et dans laquelle, sous la forme la plus courtoise et la plus cordiale, il me fait part de deux observations qu'il importe d'examiner. On n'a peut-être pas oublié ce que j'avais dit du bel air d'Hérode : *O misère des rois!* à savoir que M. Berlioz avait conçu cet air d'après une échelle de sons toute particulière, laquelle ne se rapporte à aucun de nos deux modes majeur et mineur ; qu'en un mot, M. Berlioz avait introduit hardiment dans notre musique un des modes du plain-chant, c'est-à-dire le deuxième authentique, autrement dit phrygien. Cette observation a frappé M. Vincent, et voici ce qu'il veut bien m'écrire : « Ce feuilleton m'a vivement intéressé ; j'y vois une tentative d'introduction des modes ecclésiastiques, c'est-à-dire des modes grecs dans la musique moderne, et M. Berlioz n'est pas homme à en rester là. Il y aurait, sous un autre rapport, une conséquence importante à tirer de votre article, c'est que vous auriez reconnu la possibilité d'une solution que vous aviez jugée vous-même impossible, à savoir celle du problème de l'accompagnement desdits modes ecclésiastiques. Permettez-moi de protester en passant contre la dénomination de mode phrygien que l'Église donne au deuxième ton authentique. Les travaux du docteur Bellermann (pour ne

pas parler des miens) me paraissent établir d'une manière solide que ce mode représente l'harmonie myxolydienne des anciens. »

Je viens d'abord à la seconde objection que me fait M. Vincent, et je dis que puisque l'Église donne la dénomination de phrygien au deuxième mode authentique, je suis par cela même justifié. J'ai suivi effectivement Léonard Poisson, dont j'ai cité les paroles, ainsi que tous les auteurs ecclésiastiques. Je n'ignorais pas que M. Vincent, dans son précieux volume des *Notices des manuscrits grecs*, où il a accumulé les trésors de la plus vaste et de la plus saine érudition, et tout récemment, dans son *Discours sur la musique des anciens Grecs*, prononcé au congrès scientifique tenu à Arras au mois d'août dernier, avait établi que le mode phrygien correspond à notre mode majeur. Mais il est aisé de comprendre qu'en rendant compte de la partition de M. Berlioz, j'aie dû éviter de me jeter dans une discussion sur la théorie grecque, étrangère à mon sujet, et qui n'aurait eu d'autre résultat que de dépayser ceux d'entre les musiciens qui sont familiarisés avec le plain-chant. Il y a plus : en disant que M. Berlioz s'était emparé de certains éléments de la tonalité ancienne, j'ai eu soin de faire entendre qu'il ne s'était nullement préoccupé de la question des divers modes grecs. Nous avons sur ce point son propre témoignage ; voici ce qu'il en dit lui-même, sur un ton assez irrévérencieux, dans la préface de *la Fuite en Égypte*, gravée chez Richault. « ..... Quelques jours après, j'écrivis chez moi le morceau du *Repos de la Sainte Famille*, en commençant cette fois par les paroles, et une petite ouverture fuguée, pour un petit orchestre, dans un petit style innocent, en *fa*

dièse mineur sans note sensible; mode qui n'est plus de mode, qui ressemble au plain-chant, et que les savants vous diront être un dérivé de quelque mode phrygien, ou dorien, ou mixo-lydien de l'ancienne Grèce, ce qui ne fait absolument rien à la chose, mais dans lequel réside évidemment le caractère mélancolique et un peu niais des vieilles complaintes populaires.» Ainsi M. Berlioz fait bon marché des modes grecs; il ne veut pas qu'on l'embrasse pour l'amour du grec.

Je vous le dénonce, monsieur Vincent, ou plutôt il se dénonce lui-même : *habemus confitentem*... Et ce que je vais ajouter paraîtra bien étrange : c'est précisément parce que M. Berlioz ne s'est pas le moins du monde inquiété des modes grecs, qu'il a si bien réussi.

Je viens à la première observation de M. Vincent, à savoir que j'admets comme possible aujourd'hui la solution jugée jusqu'à ce jour impossible pour moi de l'accompagnement des modes ecclésiastiques. Que M. Vincent me permette de lui répondre que son observation ne me paraît pas fondée. Quand j'ai dit, dans l'*Introduction à l'étude comparée des tonalités* (p. 139) et dans mon *Dictionnaire liturgique de plain-chant* (p. 1461), que « le plain-chant à l'usage du culte, le chant liturgique, est incompatible avec l'harmonie, et que celle-ci en détruit radicalement le caractère », je ne me suis pas interdit pour cela le droit d'admirer le parti que certains compositeurs, M. Meyerbeer, ou M. Berlioz, par exemple, pouvaient tirer de certains éléments du plain-chant en les transportant dans la musique libre; encore moins ai-je donné lieu de penser que l'air d'Hérode ou tout autre de même nature pût être mis « à l'usage du culte. »

Je suis si peu disposé à admettre *l'harmonisation* du plain-chant que je puis dire n'avoir pas lu sans un véritable chagrin les paroles suivantes dans le dernier opuscule que le respectable Père Lambillote vient de publier sur la restauration du chant liturgique : « Nous concluons qu'on peut très-bien employer dans l'accompagnement cette harmonie moderne que M. Fétis appelle *attractive*, puisque dans la musique plane il peut y avoir des notes réellement attractives. » Et l'écrivain ajoute dans un renvoi : « Il nous paraît ABSURDE de penser, comme certains auteurs, que cette harmonie et ces notes attractives vont dramatiser le plain-chant ; car de même qu'une mélodie harmonisée peut être très-passionnée, très-dramatique sans ces notes attractives, de même aussi la mélodie et l'harmonie peuvent user de ces notes attractives sans exciter les mauvaises passions. »

ABSURDE me paraît un bien gros mot quand on s'adresse à des gens qui, en fin de compte, combattent sous la même bannière ; lâcher un pareil mot, c'est presque tirer sur ses propres troupes, et il me semble voir toute une armée de contradicteurs me dire :

C'est à vous, s'il vous plaît, que ce discours s'adresse.

Le R. P. Lambillotte tranche ici un peu lestement une question qui méritait d'être plus approfondie. Je crois pouvoir dire qu'il a été démontré, par les témoignages des musiciens et des symphoniastes des deux derniers siècles, autant que par l'analyse philosophique des éléments des deux tonalités ecclésiastique et moderne, que ces deux systèmes étaient non-seulement différents,

mais s'excluaient réciproquement; il a été démontré que l'organisation humaine est affectée par l'un et par l'autre de telle manière qu'il en résulte, des deux côtés, des impressions tout à fait contradictoires et antipathiques entre elles; d'où il suit que rêver la *fusion* des deux tonalités, c'est préparer leur *confusion*, ou plutôt c'est vouloir absorber la première, la plus bornée, puisqu'elle est restreinte au culte, au profit de la seconde, la plus générale, et par cela même la plus envahissante.

On a comparé les tonalités aux langues et aux idiomes. Ce n'est donc pas sortir du sujet que de faire ici une comparaison de ce genre. Je ne sais si le R. P. Lambillotte a eu le loisir de lire son Molière, et s'il a médité sur la réponse du docteur Pancrace à Sganarelle, lorsque celui-ci s'évertue à lui dire qu'il ne parle ni le turc, ni l'arabe, ni le latin, mais bien le français: « Passez donc de ce côté, car cette oreille-ci est destinée pour les langues scientifiques et étrangères, et l'autre est pour la vulgaire et la maternelle. » La bouffonnerie est formidable, j'en conviens; mais n'est-elle pas propre à faire sentir que pour loger des tonalités aussi disparates dans la tête des chantres, des fidèles et du peuple, il faudrait que notre oreille droite fût destinée à la tonalité « scientifique et étrangère » du plain-chant, et l'oreille gauche à la tonalité « vulgaire et maternelle? »

Il faut pourtant que cette démonstration ne soit pas sans valeur, puisqu'elle a frappé des esprits aussi pénétrants que judicieux, parmi lesquels je m'honore de pouvoir compter M. Vitet. Et l'on peut croire que je me prive d'une satisfaction bien vive et bien naturelle en renonçant à reproduire ici l'analyse raisonnée que M. Vitet a faite de la théorie dont je parle. Je me contenterai

de renvoyer le Père Lambillotte au troisième article du savant académicien sur l'*Histoire de l'harmonie au moyen âge*, de M. de Coussemaker, insérée au *Journal des Savants* (pages 31 à 35 du *tirage à part*). Voilà donc le R. P. Lambillotte en train de trancher la question dans son sens à lui, sans daigner discuter, sans seulement poser les termes du problème. Le voilà qui veut accoupler le plain-chant et l'harmonie moderne. Et sur quoi se fonde-t-il, s'il vous plaît? Sur les *notes attractives*, c'est-à-dire ces quarts de ton que M. Vincent a renouvelés des Grecs, et que le même M. Vincent a retrouvés tout récemment dans l'antiphonaire de Montpellier, c'est-à-dire dans le plain-chant du douzième siècle; découverte inattendue et importante, hâtons-nous de le dire, et je justifie à l'instant cette dernière épithète, car s'il était une raison qui prouvât péremptoirement que le plain-chant est une mélodie et ne peut subsister qu'à la condition de rester une mélodie (c'est-à-dire non accompagnée), ce serait la présence même de ces *notes attractives*, de ces quarts de ton, qui jamais, dans aucun système (M. Fétis l'a surabondamment montré et d'autres après lui), ne sauraient s'adapter à une harmonie quelconque.

Tout en exprimant une seconde fois la peine que m'a fait éprouver l'assertion du P. Lambillotte dans une brochure qui contient d'ailleurs des choses aussi justes que sensées sur le rhythme, sur la destruction du rhythme par la mesure, lorsque celle-ci est maladroitement et brutalement appliquée au chant grégorien, sur la funeste promptitude avec laquelle ont opéré les commissions instituées dans quelques provinces ecclésiastiques pour la reproduction des livres liturgiques, etc., je n'en forme pas moins des vœux sincères pour que le P. Lam-

billotte soit appelé, comme il le désire, à Rome où il portera le concours de ses lumières et de son zèle à la grande édition des livres de chant qu'on y prépare sous les auspices de S. S. Pie IX.

Je ne suis pas quitte avec M. Vincent; je veux citer en terminant le passage de son discours au congrès scientifique d'Arras, dans lequel il rend compte de l'instrument qu'il a inventé pour rendre sensibles les trois genres de la musique grecque :

« Il se compose, dit M. Vincent, de deux claviers dont chacun en particulier ressemble aux claviers ordinaires; mais les touches de chacun divisent en deux parties égales l'intervalle compris entre deux touches successives de l'autre. Or il va vous être démontré par le fait que l'on peut, par des transitions artistement ménagées, passer d'un clavier à l'autre, et même toucher les deux claviers à la fois. Maintenant, cette expérience supposée admise, il résulte de l'existence d'un semblable instrument et de la possibilité d'en faire un emploi que l'oreille ne repousse pas, il en résulte, dis-je, le droit évident de poser les conclusions suivantes, susceptibles elles-mêmes d'une foule de corollaires. » Je demande en grâce à M. Vincent de me permettre de passer sous silence ses conclusions et leurs corollaires; j'en suis trop effrayé. J'aime mieux que le lecteur aille les chercher lui-même dans la brochure. J'ai entendu l'ingénieux instrument de M. Vincent, et j'ai pensé qu'il pourrait, dans certains cas, et au moyen *de transitions artistement ménagées*, donner lieu à ce que l'on pourrait appeler des *harmonies de passage* fondées sur des quarts de ton, lesquelles ne seraient pas dépourvues d'une certaine douceur. Mais tout cela n'est bon que pour des essais ou des



démonstrations. Quant aux résultats plus sérieux qui ont séduit l'imagination de M. Vincent, je lui demanderai si, pour les obtenir, il ne faudrait pas que tous nos instruments de musique fussent accordés par quarts de ton, que les voix s'accoutumassent à chanter en quarts de ton, et, enfin, que notre échelle cessât d'être divisée par tons et demi-tons pour être divisée par quarts de tons. Toutes ces conséquences sont forcées. Or n'est-ce pas là une révolution dans l'art et des plus radicales qu'il se puisse concevoir? Je rends un parfait hommage à la vaste littérature, au savoir, à l'esprit d'invention de M. Vincent. Son instrument est excellent pour donner une démonstration vivante de la théorie grecque et de ses trois genres. Mais vouloir en faire une application à la musique moderne, je le répète, c'est là ce qui m'épouvante. Est-ce bien ainsi que s'opèrent les transformations dans la musique, dans la tonalité? Je soumets ces questions à la haute raison de M. Vincent.

Pour moi, je l'avoue, à l'aspect de ce gouffre où je vois s'engloutir l'art tout entier, l'art de Palestrina, de Bach, de Haydn, de Mozart, de Glück, de Rossini et de Beethoven, la tête me tourne.

Janvier 1855.

Concerts spirituels. — *Salve regina* du prince de la Moskowa. — *Sanctus* de M. Gounod. — *L'Enfance du Christ.*

On ne peut nier qu'il ne se soit fait une assez grande consommation de musique dite religieuse dans les divers concerts spirituels qui ont eu lieu pendant la semaine

sainte. Notez bien que nous ne parlons pas ici des églises. Dieu nous en garde! C'est pour le coup que nous aurions à nous écrier avec Mme de Sévigné : « Ah! que cela est faux!» C'est Ménage qui nous a conservé cette anecdote. Il raconte que « Mme de Sévigné » laissa échapper cette exclamation en entendant chanter à Saint-Paul un *Credo* en méchante musique. « Puis, continue Ménage, se tournant vers ceux qui l'écoutaient : Ne croyez pas, dit-elle, que je renonce à la foi; je n'en veux pas à la lettre, ce n'est qu'au chant. » Voyez donc le scrupule de cette femme de tant d'esprit et en même temps si bonne chrétienne! Elle éprouve le besoin de se justifier, comme s'il n'était pas visible que l'expression de ce chant ne lui semblait *fausse* que parce que la foi était sincère et ardente chez elle, et parce qu'elle prenait *à la lettre* tout ce que le *Credo* contient.

Et La Bruyère! pourrions-nous perdre de vue ce qu'il disait des « saluts » exécutés de son temps? « Déclarerai-je donc ce que je pense de ce qu'on appelle dans le monde un beau salut : la décoration souvent profane, les places retenues et payées, des livres distribués comme au théâtre, les entrevues et les rendez-vous fréquents, le murmure et les causeries étourdissantes... jusqu'à ce qu'un orchestre, le dirai-je? et des voix qui concertent depuis longtemps se fassent entendre? » Écoutez ce qu'ajoute le mordant satirique sur les saluts des PP. théatins, composés par un Italien nommé Lorenzani, qui depuis fut maître de musique du pape Innocent XII : « Est-ce à moi à m'écrier que le zèle de la maison du Seigneur me consume et à tirer le voile léger qui couvre les mystères témoins d'une telle indécence? Quoi! parce qu'on ne danse pas encore aux TT** (théa-

tins), me forcera-t-on d'appeler tout ce spectacle office d'église ? »

Dieu merci ! nous n'avons aujourd'hui à nous occuper que de concerts. Mais, s'il vous plaît, quelle différence faites-vous entre les concerts proprement dits et les concerts spirituels? J.-J. Rousseau se borne à dire que le concert spirituel tient lieu de spectacle public à Paris durant le temps que les autres spectacles sont fermés. Un autre auteur, cherchant l'origine des mots « concert spirituel, concert de musique spirituelle, » prétend que l'on doit entendre par là la musique livrée à ses propres forces, consistant en voix et en instruments, mais dégagée de l'action de la scène, du spectacle et des accessoires du théâtre. Enfin, nous trouvons dans les *Mémoires* de la baronne d'Oberkirch que « les concerts spirituels remplacent l'Opéra, qu'on ferme le vendredi saint, à Pâques, à Noël et à la Pentecôte. Ce sont les mêmes virtuoses et le même orchestre; seulement ils sont en habits de ville et non de théâtre. Les motets ont un grand succès et sont fort applaudis. On chante le *De Profundis* et le *Miserere* à grands chœurs. Cela me déplaît, » conclut Mme d'Oberkirch, et, en bonne puritaine qu'elle est, elle va jusqu'à condamner l'usage de mettre des textes sacrés dans la bouche des acteurs. En vérité, la baronne protestante parle quasi aussi bien que les conciles.

Dans quelques concerts spirituels de la semaine sainte nous avons vu des choses analogues à ce que Mme de Sévigné raconte de l'évêque d'Alet dans une lettre à sa fille, du 4 août 1680. J'aime à citer cette femme ; c'est, pour employer une de ses expressions, une *radoterie* qu'on peut passer à un écrivain condamné aux travaux forcés du journalisme, et qui

se délasse et reprend baleine en la lisant. Or, que dit-elle de l'évêque d'Alet? « M. d'Alet, courtisan adulateur, qui joue, qui soupe chez les dames, qui va à l'Opéra, qui est hors de son diocèse, tout cela nous frappait d'abord ; mais voilà qui est fait : on s'accoutume à tout. »

Disons ce qui nous a frappé à notre tour dans les concerts spirituels de la salle Sainte-Cécile et de l'Opéra-Comique. Les *soli* des morceaux religieux étant écrits la plupart pour des voix de soprani, il s'est trouvé que MMmes Poinsot, Cabel, Miolan-Carvalho, Lefebvre et Boulart, devant chanter ces *soli*, ont cru pouvoir se présenter sous un costume et dans une toilette dont on eût certainement apprécié l'élégance et le bon goût... dans un bal, mais, néanmoins, peu en harmonie avec les idées graves que fait naître un concert de la semaine sainte. Ces dames avaient-elles suffisamment réfléchi à la nécessité de mettre d'accord, chez ceux qui voient et qui écoutent, les impressions de l'ouïe et celles de la vue? et n'auraient-elles pas dû considérer que, par la même raison que l'évêque d'Alet était *hors de son diocèse* quand il allait à l'Opéra, elles ne devraient pas non plus se regarder tout à fait comme chez elles quand elles sont au concert spirituel? Et comme il est impossible que la pensée d'une œuvre musicale ne s'identifie pas avec la personne chargée de l'interpréter, il est arrivé que le pauvre spectateur, trompé par les apparences, a pris les morceaux vraiment spirituels et religieux pour des morceaux profanes, et les a applaudis en conséquence, tandis que les morceaux qu'on pouvait appeler mondains par rapport aux autres, les morceaux de piano, les fragments symphoniques, ont tout juste obtenu le genre d'encouragement qu'on accorde aux

compositions d'un style religieux, sévère, beau si l'on veut, mais ennuyeux.

Nul doute que ces dames ne se soient dit, comme Mme de Sévigné : « Voilà qui est fait; on s'accoutume à tout. » Hélas ! oui, l'on s'accoutume à tout; on s'accoutume à tout ce qui est faux; et, par malheur aussi, on se désaccoutume du vrai.

Si, pourtant, nous replaçons ces œuvres à leur point de vue, dans leur milieu naturel, dans leur optique rectifiée, c'est-à-dire si nous les considérons en elles-mêmes, en dehors des accessoires d'une exécution théâtrale, nous rendrons pleine justice au talent dont M. le prince de la Moskowa a fait preuve dans son *Salve regina*. C'est un morceau de demi-caractère dans lequel l'auteur a moins recherché l'éclat et l'élévation du style que la douceur et la grâce. Les parties vocales s'entrelacent avec une facile élégance; l'orchestration est sobre et discrète. Je voudrais entendre ce *Salve regina* chanté par quatre voix pures d'enfants de chœur dans l'église de Saint-Louis-d'Antin, où l'on sait que les élèves de l'école de musique classique et religieuse, dirigée par M. L. Niedermeyer, sont chargés du chant des offices. Quant au *Sanctus* de M. Ch. Gounod, c'est un morceau d'une grande et haute inspiration; et lorsque après le récit et la fugue le thème principal est repris par tout le chœur et tout l'orchestre, il y a là un *crescendo* merveilleux; c'est véritablement l'*hosanna* qui de tous les points de la terre s'élève vers le ciel. Ces voix, ces accents séraphiques, ces légères harmonies

Sont les flots de l'encens qui monte et s'évapore
Jusqu'au trône du Dieu que la nature adore.

Ceci se passait à la salle Sainte-Cécile; mais c'est au concert spirituel de l'Opéra-Comique que *l'Enfance du Christ* de M. Berlioz a fait sa quatrième apparition à Paris. L'empressement du public à entendre cette partition qu'il a déjà appréciée, et qui est classée à son rang parmi les œuvres les plus originales de l'époque, s'est traduit par une salle comble et par une recette qui a atteint le maximum. L'exécution eût été irréprochable si un léger accident arrivé dans les premières mesures du chœur final sans accompagnement n'eût malheureusement amené une faute beaucoup plus grave, laquelle a détruit entièrement l'effet de ce beau morceau. Aidé par les souvenirs de la salle Herz, le public a suivi avec le plus vif intérêt les diverses scènes de l'ouvrage. Je dis aidé par les souvenirs de la salle Herz, parce que la salle de l'Opéra-Comique est loin de se prêter à ce genre de musique; aussi ne conseillerons-nous jamais à M. Berlioz ni à tout autre de choisir une salle d'opéra pour soumettre un ouvrage nouveau au jugement du public. Quiconque arrive dans une salle de spectacle y reste malgré lui sous l'empire des idées et des impressions du lieu. Quoi qu'il fasse, il n'écoutera qu'avec distraction un ouvrage qui n'est pas à sa vraie place. De plus, la salle de l'Opéra-Comique, comme toutes les autres salles de spectacle, excellente pour l'exécution d'un opéra, est mauvaise pour un concert. L'orchestre, échelonné sur la scène, va se perdre dans les frises, et, sauf les effets de masse, ne résonne que d'une manière sourde, sans relief et sans mordant dans les autres parties de la salle. On ne connaît à Paris que deux bonnes salles de concerts, la salle du Conservatoire et la salle Herz, l'une

propre aux grands et aux moyens effets, l'autre aux moyens seulement. Telles sont les conditions de sonorité de ces deux salles, qu'avec une exécution même imparfaite, une composition nouvelle y sera accueillie avec la faveur qu'elle mérite, tandis que dans une salle de spectacle, et avec une exécution irréprochable, une symphonie dramatique ou une symphonie proprement dite, la plus belle du monde, sera tuée du premier coup. Les vétérans de la critique comme moi peuvent dire la pauvre figure que faisaient, il y a quelque vingt-cinq ans, les fragments des symphonies de Beethoven exécutés aux concerts spirituels de l'Opéra. C'était à ne pas les reconnaître. Tant il est vrai que ce qu'on appelle l'exécution musicale est la chose la plus trompeuse, la plus capricieuse, la plus variable. Et c'est pourtant sur cette base si peu solide que le public est contraint d'asseoir ses jugements!

Avant de quitter cette partition de *l'Enfance du Christ*, à laquelle je reviens souvent parce qu'elle m'a procuré une des plus vives jouissances que j'ai ressenties dans ma carrière déjà longue de critique, me sera-t-il permis de rappeler ce que je disais ici lors de la première exécution de *la Fuite en Égypte*, qui parut d'abord détachée des deux autres parties? Ayant à parler de l'imitation dans l'art, j'en distinguai deux sortes : l'une servile, purement de forme, de contours extérieurs; l'autre, plus libre d'inspiration et de sentiment. Je montrai que *la Fuite en Égypte* appartenait par le caractère, par la couleur, la naïveté et l'onction au style populaire et légendaire des fabliaux et des noëls, tout en remarquant que M. Berlioz était resté lui-même, qu'en nous reportant au temps passé il n'avait pas cessé d'être notre contempo-

rain; enfin que c'était là la vraie, la bonne imitation, celle qui n'exclut pas l'originalité.

J'écrivais cela il y a quinze mois, à la date du 3 janvier 1854. Jugez maintenant du plaisir que j'ai ressenti en trouvant depuis lors dans un de nos maîtres les plus respectés le passage suivant sur l'imitation dans l'art :

« L'imitation est-elle un signe de faiblesse? Oui, quand ce sont des esprits médiocres qui imitent; oui, quand l'imitation est un simple calque. Les esprits médiocres ne savent pas imiter, ils ne savent que copier... Il y a même, parmi les esprits médiocres, des esprits téméraires qui se précipitent dans l'imitation avec une sorte d'aveuglement, qui renoncent volontairement à l'originalité qu'ils tiennent de leur temps et de leur pays pour se faire anciens ou étrangers... L'imitation doit être plns libre et plus hardie; imiter, c'est s'inspirer; imiter, c'est se pénétrer d'une image du beau et tâcher de la reproduire, c'est concevoir le beau afin de l'enfanter... L'imitation est, selon le génie et le talent de l'imitateur, la chose la plus libre et la plus hardie, ou la chose la plus servile et la plus aveugle. »

Ainsi s'exprime M. Saint-Marc Girardin dans son discours d'ouverture du cours de poésie française pour l'année 1855, et l'on peut croire qu'en citant ce passage je sais parfaitement que je ne loue pas M. Saint-Marc Girardin, que c'est moi-même que je loue. Personne, certes, ne me contestera le droit de montrer ce que mon opinion sur un des caractères les plus saillants de l'œuvre de M. Berlioz emprunte de force et d'autorité à un pareil auxiliaire.

Mais, à propos de *l'Enfance du Christ*, allez voir dans la charmante église de Saint-Séverin le tableau de *la*

Fuite en Égypte, de M. Signol, et dites-moi si le musicien et le peintre ne se sont pas rencontrés dans cette sphère idéale et poétique commune à toutes les intelligences créatrices, quelle que soit la forme de l'art qu'elles cultivent et la différence des moyens qu'elles mettent en œuvre; dites-moi si le musicien et le peintre ne vous semblent pas s'être donné la main et s'être inspirés l'un de l'autre.

Sortons présentement de l'atmosphère un peu lourde des salles de théâtre et de concert; dirigeons-nous vers les hauteurs de Montmartre, et pénétrons dans ce joli hôtel de la rue Turgot que l'on ne peut entrevoir à l'extrémité de l'avenue qui le précède sans croire entendre résonner à la fois les échos de l'école Choron et ceux des plus beaux chefs-d'œuvre de notre première scène lyrique. Nos grands compositeurs, Rossini et Meyerbeer, se mêlent à un auditoire d'élite, et se félicitent d'être du nombre des privilégiés à qui est réservée la faveur des premières auditions de l'oratorio inédit de *Samson*. L'ouvrage commence par un chœur de femmes à trois temps, dont la mélodie est charmante. Il est suivi d'un chœur et d'un duo de Samson et de Méhala, qui renferment de belles parties. Ce premier acte se termine par un chœur de Philistins. Dans le second acte, on a beaucoup applaudi le chant grave de l'andante : *Seigneur, vous qui donnez aux mères.* Cet andante a été parfaitement dit par Mlle Charry. La marche vocale des Philistins, d'un caractère grand et solennel, a été très-chaleureusement exécutée, et M. Rauch a fort bien dit un air de Séphar, un peu trop calqué, selon nous, sur le patron des airs italiens.

L'air de Dalila : *Cédez-moi ce pouvoir*, a été admirablement chanté par Mlle Caroline Duprez. Mais le duo de la séduction entre Samson et Dalila est une des plus intéressantes scènes de l'ouvrage; ce duo est bien conçu; il produirait un grand effet à la scène. N'oublions pas de dire qu'il est heureusement coupé par un chœur de femmes, une des plus jolies choses de la partition. Le troisième acte s'ouvre par le duo des *Gardiens*, dans lequel le compositeur semble avoir imité heureusement la manière de Hændel; il a été fort bien rendu par MM. Euzet et Stockhausen. Le chœur de la populace insultant Samson a produit de l'effet; il est original et d'une grande vérité. Toute cette scène a été énergiquement dite par Gueymard la première fois, et la seconde par Puget.

Il est superflu d'ajouter que la musique de cet oratorio de *Samson*, dont M. Alexandre Dumas a écrit les paroles, est de M. Duprez; M. Duprez ne se contenterait pas d'avoir été ou d'être peut-être encore le plus grand chanteur de notre époque ; il aspirerait à la couronne de compositeur. Nous nous souvenons en effet qu'à l'époque où M. Duprez entrait à l'école fondée par Choron, toute son ambition se tournait vers la carrière de compositeur dramatique ; ce fut de ce côté qu'il dirigea dès lors ses longues et persévérantes études. Depuis cette époque, et sans y penser peut-être, il a rencontré sur sa route les triomphes de virtuose; il y aurait là de quoi satisfaire une ambition d'homme. Mais M. Duprez n'a pas perdu de vue ce qu'il a toujours considéré comme sa première vocation. Me permettra-t-il de lui rappeler que Pétrarque avait fondé sa gloire sur un poëme épique latin intitulé *Africa*, aujourd'hui tout à

fait oublié, sans se douter que les sonnets qu'il laissait tomber négligemment de sa plume lui assureraient l'immortalité? M. Duprez, qui a trouvé la plus brillante renommée dans son immense talent de chanteur, en trouvera-t-il une autre à l'aide de son talent de compositeur? Nous le souhaitons. Mais il est une réflexion qui n'a pas dû échapper à M. Duprez, et la voici : le public consent rarement à accorder une seconde supériorité à un homme qui s'est déjà montré supérieur dans un autre genre.

Avril 1855.

LA MUSIQUE RELIGIEUSE

EN L'ANNÉE 1855

Le *Te Deum* de M. H. Berlioz. — Une Messe solennelle de M. Ch. Gounod.

Je me propose ici d'examiner les œuvres musicales que l'année 1855 a vues éclore et que la religion a inspirées.

Ces œuvres ne sont pas nombreuses : il n'y en a que deux, celles dont les titres figurent en tête de cet article. Malgré cela on peut dire que l'année qui a produit deux œuvres de cette importance n'a pas été une année stérile. Je vais essayer de dire sous quelles inspirations ces deux œuvres ont été conçues, selon leur destination particulière, et aussi selon le génie et la manière de sentir de chaque compositeur. Mais avant d'en venir à cette analyse, on me permettra de soumettre aux lecteurs quelques considérations sur deux ordres d'idées qu'il importe de définir et par cela même de distinguer.

I

Je ne me souviens pas d'avoir assisté une seule fois dans une église à une grande exécution musicale sans

avoir entendu dire autour de moi : — Oh! le plain-chant est bien plus beau! Pourquoi vouloir faire autrement? Pourquoi vouloir lutter contre le chant d'église? Ne vaut-il pas mieux s'en tenir au simple plain-chant?

Ce discours, je l'avoue, est un de ceux qui m'embarrassent le plus, et auquel il me semble d'autant plus difficile de répondre sur-le-champ qu'il présente un côté vrai, mais un côté vrai qui est précisément celui que la personne qui parle discerne le moins.

Si je ne me trompe, il y a là tout d'abord un sentiment confus de cette vérité que le plain-chant est la seule forme musicale appropriée au culte, que c'est là son unique destination, et que, par cela même, il est essentiellement distinct de l'art moderne; — mais comme, d'un autre côté, on ignore en quoi le plain-chant diffère de notre art, on va jusqu'à confondre la nature de l'un avec celle de l'autre, et, par suite, à établir entre les deux des analogies qui ne sauraient exister et qui tendraient à faire admettre que ces deux formes d'art reposent sur les mêmes données et les mêmes principes, et que les impressions qu'elles produisent de part et d'autre dépendent des mêmes conditions de vérité, de beauté et d'expression.

Ceci a besoin de quelques explications. J'en demande pardon d'avance; mais, malgré mon aversion pour les dissertations oiseuses, il m'est impossible de ne pas saisir cette occasion d'examiner en peu de mots les conditions propres à ces deux ordres d'inspiration.

On ne m'accusera certes pas de méconnaître dans le plain-chant ce cachet incommunicable, et, comme disent

deux écrivains éminents, Villoteau et l'abbé Baini, ce « je ne sais quoi d'inimitable », de noble et d'imposant qui fait des monuments du plain-chant des chefs-d'œuvre de la plus belle et de la plus sublime simplicité [1]. Mais ce « je ne sais quoi d'inimitable », auquel l'art purement humain n'atteindra jamais, à quoi tient-il? Il tient à ce que, dans le plain-chant, le sentiment de la personnalité humaine disparaît entièrement; à ce que l'ordre d'idées dont il est l'expresion suppose l'oubli absolu de toute préoccupation d'art, et l'exclusion complète des éléments auxquels l'art séculier demande ses plus puissants moyens d'effet. L'art mondain a besoin du concours de tous les instruments qu'il unit aux voix; l'art chrétien ne garde que les voix, et, à l'exception d'un seul instrument à part, l'orgue, auquel il ne confie d'ailleurs qu'un rôle secondaire, l'orgue incorporé en quelque sorte à l'édifice, il bannit tous les autres. L'art mondain cherche la variété dans la diversité des modulations, dans les artifices de l'harmonie, dans les mélanges et les contrastes des sonorités; l'art chrétien se fait une condition principale de la monotonie, monotonie dans l'unité des voix, dans l'unité de la mélodie, comme aussi dans l'unité d'un seul ton; car, on ne saurait trop le rappeler, il n'y a pas de « tons » dans le plain-chant, il n'y a que des « modes. » Dans l'art mondain, l'idée de l'être successif, mobile, agité, l'idée du temps et de l'espace sont rendues sensibles au moyen des transitions, de la mesure et de ses combinaisons, des

[1] Conférer Villoteau : *De l'analogie de la musique avec le langage.* Paris, 1807, t. I, p. 263 et 264, avec Baini : *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di G. P. da Palestrina*, Roma, 1828, t. II, p. 81.

timbres et de leurs oppositions; dans l'art chrétien, l'idée de calme, de permanence, de stabilité, d'infini, n'est pas moins présente, puisque le chant y parcourt des degrés portant en soi comme une valeur absolue et une durée abstraite. En sorte que ces deux grands caractères propres, l'un à l'art chrétien, l'autre à l'art mondain, sont inhérents à la constitution de l'un et de l'autre, c'est-à-dire aux éléments intimes de chaque système. Et cela est si vrai que pour mon compte je défierais l'homme le plus sincèrement croyant de réaliser, dans sa plénitude et sans mélange d'expression profane, l'expression chrétienne au sein de la tonalité moderne; comme aussi, s'il était permis de supposer incrédule ou sceptique un des auteurs du plain-chant depuis le septième siècle jusqu'au douzième, j'oserais avancer que les cantilènes trouvées par lui ne seraient pas indignes du sanctuaire, tant les lois de la tonalité sont impérieuses.

Ce n'est pas que l'art purement humain soit privé de la faculté de s'élever au-dessus de la nature terrestre; ce n'est pas qu'il lui soit interdit de regarder le ciel. Il regarde le ciel, il l'entr'ouvre; Beethoven en est un sublime exemple, et, en dehors de tout dogme arrêté, on peut dire que Beethoven se distingue entre tous par la hauteur de son vol dans le domaine de la contemplation et de l'infini. S'il n'adore pas Dieu dans le temple, il l'adore, du moins, dans l'univers, dont le temple est l'emblème; ou, pour mieux dire, de l'univers il a fait un temple. L'art humain peut donc envisager le ciel, mais cet art a son point de départ dans l'homme; tandis que l'art chrétien, le plain-chant, né dans le temple, a fait sa demeure de son berceau; c'est là qu'il s'empare de

l'homme, et que, à travers les clartés du sanctuaire, il l'élève jusqu'aux tabernacles éternels.

Ainsi dégagé de tout extérieur artificiel, presque de toute forme sensible, le plain-chant s'identifie avec le culte, devient un de ses éléments, et, par une affinité mystérieuse, il symbolise avec la structure de l'édifice. Bien plus, il s'y adapte, et c'est encore ici un de ses avantages sur l'art mondain. Au plain-chant substituez la musique, c'est-à-dire l'enchevêtrement des parties harmoniques, la concertation des instruments, la diversité des timbres de l'orchestre, et les mille échos des voûtes sacrées vous répondront par une confusion telle que le musicien lui-même aura de la peine à reconnaître son œuvre. Ces combinaisons délicates, ces sonorités variées, ces raffinements, ces savants agencements qui auront tant de relief dans une salle de concert ou dans une chapelle, que l'œil même examinera si curieusement sur la partition, tout cela disparaît dans une église. Cet art merveilleux se perd et s'évanouit dans la vaste résonnance de la basilique, comme les gouttes de pluie dans le bassin des mers. Le plain-chant avec son puissant unisson, ou avec les harmonies simples et massives du faux bourdon, n'a rien à redouter des dispositions architecturales. C'est là cette « harmonie si posée et religieuse de noz voix », dont parle Montaigne, et qui se marie si bien à « la vastité sombre de noz eglises, à la diversité d'ornemens et ordre des ceremonies, et au son deuotieux de noz orgues. »

Lors donc qu'à propos d'une exécution musicale dans un temple on s'écrie : « Le plain-chant est plus beau ! laissez faire le plain-chant ! » il est à craindre qu'on ne tienne compte ni des différentes conditions de beauté

auxquelles sont soumis l'art chrétien et l'art humain, ni de la désavantageuse position de ce dernier dans un grand vaisseau; et de plus il est à craindre qu'on ne parle ainsi, moins encore par la conviction de la supériorité réelle du plain-chant, que par l'embarras où l'on est de pouvoir comprendre de prime abord une œuvre d'art d'une facture et d'une exécution également compliquées.

Tout en défendant ici les prérogatives éternelles du chant ecclésiastique, auxquelles on ne saurait porter atteinte sans porter atteinte à la liturgie et par conséquent au culte, il peut être permis de demander ce que serait devenu ce genre de musique appelé musique d'église, ou sacrée, ou religieuse, si, depuis Palestrina jusqu'à Cherubini, il avait été interdit aux musiciens de prendre les textes consacrés pour sujet de leurs inspirations. Je sais bien que ce genre est plus voisin de la musique mondaine que du plain-chant, et qu'à la faveur de ce mot « musique sacrée » on a introduit bien souvent dans le temple l'art dramatique et sensuel. Mais, pour supprimer l'abus, doit-on supprimer la chose? doit-on se montrer plus rigoureux que l'Église elle-même qui tolère et qui a toujours toléré, dans certaines circonstances, le concours de l'art extérieur? Ce sont là de graves questions. Qu'en présence de certains faits douloureux l'Église juge à propos de défendre absolument le seuil du sanctuaire à l'art séculier plus ou moins déguisé sous le nom de musique religieuse; qu'elle prescrive aux maîtres de chapelle d'apporter à l'étude, au maintien et à l'exécution du chant grégorien toute l'ardeur et la sollicitude qu'ils ont déployées au profit de ce même art séculier, nous applaudirons de grand cœur

à cette mesure énergique, seule capable, à notre sens, de sauver le plain-chant, de plus en plus dénaturé et étouffé au contact de l'art mondain ; bien entendu pourtant que nous l'accueillerons comme mesure d'urgence et transitoire, et n'impliquant nullement l'anéantissement d'un genre auquel l'art doit après tout tant de chefs-d'œuvre.

Mais, tout en reconnaissant que l'Église admet dans certains cas des cérémonies empreintes d'une pompe nationale ou militaire, lesquelles, naturellement, se prêtent à un déploiement inusité de forces vocales et orchestrales, ne perdons pas de vue que la musique dite d'église ne saurait généralement, sans péril pour elle-même, sortir des chapelles et des concerts spirituels, pour venir affronter, avec la complexité de ses moyens et la multiplicité de ses effets, la comparaison d'un chant simple et uni, et par cela même merveilleusement approprié aux conditions sonores de l'édifice.

Après ce préambule nous aborderons avec plus de liberté les deux œuvres qui font le sujet de cet article.

II

Le *Te Deum* de M. Berlioz, comme sa messe de *Requiem*, appartient à cette catégorie d'œuvres de musique d'église écrites pour une solennité nationale ou militaire. Il comporte toutes les ressources vocales et instrumentales dont une grande cité peut seule disposer ; il suppose un vaste local pourvu d'un grand orgue destiné, dans l'intention du musicien, tantôt à donner la réplique, tantôt à s'unir à l'orchestre. La partie vocale se compose de deux chœurs à trois voix, et d'un troisième

chœur d'enfants à une seule voix, qui ne se fait entendre qu'à certains intervalles, et qui, s'emparant, pour l'ordinaire, des motifs proposés par l'orgue, les fait planer en tenues prolongées sur la masse des deux autres chœurs. Cette partie n'est pas, à proprement parler, une partie réelle, puisque souvent elle ne fait que doubler une de celles des soprani ou des ténors; mais elle s'en détache par la qualité du timbre, et, par cela même, elle jette un effet nouveau dans l'ensemble. Telle est, pour ainsi dire, la charpente de tout l'ouvrage. On va juger maintenant de sa variété par la division des versets et les divers caractères qu'ils présentent.

Le premier numéro : *Te Deum laudamus*, s'ouvre pompeusement par cinq grands accords résonnant alternativement à l'orchestre et à l'orgue; après quoi celui-ci expose un motif qui va devenir le contre-sujet d'un grand chœur fugué, large et solennel, dont les entrées sont pleines d'élan, et qui se développe à travers un riche tissu harmonique. C'est bien là un chant de jubilation et de triomphe. Toutes les idées mélodiques en sont nobles et belles. Pourquoi faut-il que ce morceau ne me fasse pas éprouver une satisfaction complète? Déjà, dès le quatrième accord, mon oreille est toute déconcertée par la tonalité de *la* mineur que l'orgue fait succéder à la tonalité de *si* bémol donnée par l'orchestre. Toutefois cette impression ne serait que passagère, et je l'aurais vite oubliée si, quelques mesures avant la fin du morceau, mon oreille n'était affectée d'une sensation de même nature et cette fois beaucoup trop prolongée. Après un fort beau passage sur les paroles : *Te omnis terra veneratur*, toutes les voix à l'unisson font entendre successivement les toniques d'*ut* mineur, de *si* bémol.

de *la* mineur, de *sol* majeur, puis enfin de *fa* dièse. Certainement M. Berlioz n'a pas écrit une progression semblable sans intention. Mais le malheur veut que je ne saisisse pas son intention et que je sois seulement choqué de ce que cette progression présente de brusque et d'étrange. Je voudrais que M. Berlioz tînt compte de cette observation, qui ne m'est pas personnelle, que d'autres, dont l'opinion a plus de valeur que la mienne, ont faite également, et qu'il fît disparaître une tache qui dépare un des bons morceaux de sa partition.

Le deuxième numéro n'est pas inférieur au premier. Il est d'un tout autre caractère; c'est l'hymne des séraphins : *Tibi omnes angeli, tibi cœli et universæ potestates, tibi cherubim et seraphim incessabili voce proclamant : Sanctus.* Une longue période se déroule sur les jeux de flûte de l'orgue. Cette période, pleine de charme mélodique, prouve que le vrai talent sait se rendre familiers tous les tons, tous les genres de style lorsque les convenances l'exigent. On ne peut dire assurément que M. Berlioz ait une prédilection bien marquée pour l'instrument de nos églises. Malgré cela, il a su, dans cette ritournelle et dans les divers dialogues qui suivent entre l'orgue et l'orchestre, s'approprier en maître les formules du style lié, qui, pour le dire en passant, doit son origine à l'impuissance de l'orgue de donner à telle note plus d'intensité et d'accent qu'à telle autre, ainsi que cela a lieu sur tous les autres instruments à souffle et à cordes. Cette égalité des sons, jointe à leur continuité, n'est pas un défaut, puisqu'elle produit cette harmonie massive, soutenue, tranquille et pour ainsi dire impassible, qui est un des plus beaux caractères de l'art religieux; mais on conçoit très-bien qu'elle ait

donné l'idée de ces artifices désignés sous les noms de retard et de prolongation qui prêtent tant d'intérêt et de piquant à l'harmonie.

Après cette ritournelle, les voix de soprani entonnent le chant séraphique; elles sont accompagnées d'abord par les tenues et plus tard par les arpéges des flûtes, des hautbois et des clarinettes. Les autres voix s'y joignent successivement, comme si, pour chanter l'hosanna éternel, l'on voyait arriver à la file le chœur des apôtres (*apostolorum chorus*), la troupe des prophètes (*prophetarum laudabilis numerus*), et l'armée des martyrs (*te martyrum candidatus laudat exercitus*). Cependant l'instrumentation se renforce graduellement, et elle arrive au plus grand déploiement des masses orchestrales; mais cette instrumentation, si puissante et éclatante qu'elle soit, plane toujours dans l'espace. Remarquez la phrase syncopée des violons et des basses, ainsi que le pizzicato des violons sur les diverses exclamations du chœur : *sanctus*. Enfin l'hymne se tait sur la terre, et la première ritournelle, reprise par les violons, les violoncelles et les petits instruments à vent, puis terminée par l'orgue, annonce qu'elle s'achève dans le ciel.

Comme dans le n° 2, une introduction de l'orgue précède le chœur n° 4, *Dignare, Domine, die isto, sine peccato nos custodire*. Je signalerai ici l'accent de supplication qui distigue tout ce morceau, l'expression pathétique du dialogue entre les ténors et les soprani, tandis que les basses vocales, reposant consécutivement sur deux pédales graves, *fa* et *ré*, donnent à l'harmonie une plénitude et comme une profondeur incommensurable. Voilà de la grandeur, voilà une harmonie riche et majestueuse, une mélodie touchante et vraie.

Comme il est impossible d'analyser dans tous ses détails une œuvre de si longue haleine, je passerai sous silence le n° 5, *Tu rex gloriæ, Christe.* C'est, de tous les morceaux, celui qui m'a laissé l'impression la moins saillante et dont je n'ai pu saisir l'enchaînement. Mais si, comme j'incline à le croire, le compositeur y a été moins heureusement inspiré, il s'est bien relevé dans le suivant, n° 7, qui est un solo de ténor, sur les versets : *Te ergo quæsumus* et *Fiat misericordia tua.* La phrase principale de ce solo, d'abord donnée en ritournelle par les violons à l'aigu, est d'un caractère intime, douloureux et suppliant. Les trois tierces descendantes par lesquelles les voix des soprani répondent aux derniers accents du solo, et les harmonies mystérieuses du double chœur sans accompagnement (*Quemadmodum speravimus in te*) qui sert de conclusion au morceau, sont empreintes du sentiment le plus pur de confiance et d'abandon en la miséricorde divine. Dans tout ce passage la musique respire un sentiment de vive foi.

N° 8. Après ces chants pleins de douceur et d'onction, entendez ces cris d'épouvante que, sur un rhythme sinistre et haletant, les bombardes de l'orgue ont déjà fait gronder dans la voûte, et qui gagnent de proche en proche les voix et l'orchestre. C'est là ce que j'appellerai une vraie mélodie, non d'après les définitions de l'école vaudevilliste d'opéra-comique, qui a perverti toutes les notions de l'art, et qui a réduit celle de la mélodie à de petites formules étriquées qui se gravent tout de suite dans la mémoire en raison de leur banalité. Oui, c'est là une vraie mélodie, c'est-à-dire une ligne arrêtée et proportionnée dans ses contours, un profil ferme et

net, un jet d'un souffle puissant, une période terrible de neuf mesures, mais qui sur chaque repos de huit en huit mesures s'enroule trois fois sur elle-même à un demi-ton de distance. Je le dis sincèrement, je ne connais pas en musique de progression plus formidable que celle de cette grande phrase s'élevant d'un demi-ton à chaque répétition, et qui, partant du *si* bémol, vient éclater par les degrés intermédiaires sur le *ré* bémol. Ce procédé appartient en propre à M. Berlioz. Il excelle dans cette sorte de développement qui consiste dans la reproduction ou plutôt dans la répétition d'une mélodie, laquelle doit finir sur un intervalle tout autre que celui sur lequel elle a commencé. Celle dont il est question me rappelle, dans un genre bien différent, la mélodie de l'introduction de la *Damnation de Faust*, et qui s'enroule également sur elle-même à une tierce majeure, à la différence pourtant que celle-ci a changé de mode à chaque retour. Elle me rappelle surtout la noble phrase du *lacrymosa* du *Requiem* du maréchal Damrémont, et qui semble une lamentation de toute la race d'Adam réunie au tribunal du juge suprême. Cette dernière a sa conclusion à la dominante inférieure. Je préfère pourtant celle du *Te Deum;* elle est scandée sur un rhythme plus inexorable et plus fatal; et à quoi peut-elle s'appliquer. si ce n'est au verset *Judex crederis esse venturus?* C'est là le fondement sur lequel est assis tout ce morceau que l'on pourrait appeler le finale du jugement dernier. Néanmoins, sans ici rien sacrifier à l'unité, le musicien trouve place pour un autre sentiment que celui de la terreur, celui de la glorification. La persistance de la tonalité du *ré* bémol qui vient rebondir pour ainsi dire en grands accords sur le premier temps

de la mesure pendant toute la durée de la superbe phrase des ténors et des basses sur les paroles : *Per singulos dies benedicimus te, et laudamus nomen tuum in seculum, et in seculum seculi ;* ces masses chorales et orchestrales qu'une main vigoureuse soulève au second temps faible, pour les laisser retomber de tout leur poids sur le temps fort, comme le bras vigoureux du campaniste lance les volées des cloches retentissantes, tout cela est d'un grandiose inouï. Le saisissement est porté jusqu'au vertige lorsque les tambours s'emparent à des intervalles marqués du rhythme du motif principal. Et remarquez qu'il ne serait pas juste de ne voir là qu'un effet matériel, car ce rhythme étant celui de la mélodie dominante, c'est cette mélodie elle-même, c'est son expression qui vous subjugue et vous accable par ces retours obstinés. Ainsi il y a dans ce morceau deux idées, une idée de frayeur, une idée de triomphe. Le compositeur a eu en vue peut-être les deux images présentées par l'évangéliste : « Les hommes dans l'attente sècheront d'effroi, voyant le Fils de l'homme venant sur une nuée dans une grande puissance et une grande majesté. » Pour tout renfermer en un mot, c'est le triomphe de la justice divine.

Là finit le *Te Deum*[1]. C'est une belle et grande œuvre, une œuvre classique. Elle est une dans l'ensemble, une dans chacune de ses parties. Chaque morceau est

[1] Au moment où nous écrivions cette analyse, nous ignorions les altérations tout à fait condamnables que M. Berlioz a fait subir au texte du *Te Deum*. Il ne s'est pas montré plus respectueux dans sa messe de *Requiem*, où il s'est permis d'intercaler un verset du *Credo* dans la prose des Morts. Notre admiration pour le talent de M. Berlioz et notre amitié pour sa personne n'affai-

jeté dans son moule, est taillé d'un seul bloc, sans soudure ni reprise. Point de recherche de l'effet pour l'effet. Lorsque le sujet le comporte, l'effet se présente de lui-même. Partout convenance parfaite entre la musique et les paroles. C'est un bras bien nerveux qui a dressé cette charpente, cette architecture de sons; c'est une main bien délicate et bien déliée qui a tracé ces mille détails, ces mille arabesques peu perceptibles sur un vaste monument vu à distance, mais qui seront mis en relief lorsque le même ouvrage nous sera présenté dans un autre local et dans des conditions plus favorables.

Faut-il parler maintenant de l'exécution de ce *Te Deum* qui remonte au 30 avril de l'année dernière? Oui, quand ce ne serait que pour prémunir les compositeurs contre les inconvénients résultant des conditions acoustiques d'un local trop vaste. Un auditeur, par exemple, placé derrière un pilier, qui reçoit directement et pour ainsi parler à bout portant la décharge des trombones et des ophicléides, ne distingue rien à l'autre partie de l'orchestre et aux chœurs masqués par ce même pilier, dont les sonorités ne peuvent revenir jusqu'à lui qu'après avoir fait le tour de la voûte. Ainsi, pour l'oreille de cet auditeur, une mesure empiète toujours sur la mesure suivante, et il ne tient qu'à lui de dire que l'exécution n'a été qu'un charivari. Nous l'avons observé bien souvent, l'exécution musicale est la chose la plus

bliront en rien l'expression du blâme sévère que notre conscience de catholique nous fait un devoir de lui infliger : *amicus Plato...* Ce sont là de ces témérités que l'Eglise ne tolerera plus du jour où une commission liturgique sera instituée dans chaque diocèse pour décider de la convenance des compositions qui devront être chantées dans le sanctuaire.

trompeuse. C'est là la pierre d'achoppement du public qui ne se soucie guère de se rendre compte des conditions que l'exécution exige, au grand détriment des compositeurs.

Nous avons entendu ce *Te Deum* à Saint-Eustache; beaucoup de choses étaient perdues pour nos oreilles; néanmoins on les devinait et l'on sentait que les chœurs, l'orchestre et les enfants rivalisaient de précision et de chaleur. Quant à l'effet général, il était excellent pour les uns, insuffisant pour les autres, par les raisons que nous avons dites.

L'exécution du *Te Deum* à Saint-Eustache est due à la noble initiative de l'excellent et respectable curé de cette paroisse, M. l'abbé Gaudreau. Ceux qui le connaissent savent le vif et noble intérêt qu'il porte aux arts et aux artistes, et avec quel empressement il cherche l'occasion d'exercer une magnifique hospitalité envers les compositeurs de musique d'église vraiment dignes de ce nom. Dans la pensée de M. l'abbé Gaudreau, et avec l'autorisation de Mgr l'archevêque de Paris, cette cérémonie avait été arrêtée en vue de l'ouverture de l'Exposition universelle, fixée depuis longtemps au 1er mai, lorsque l'attentat du 28 avril vint tout à coup donner une destination bien plus grave et bien plus haute à cette solennité, et le *Te Deum* fut chanté en actions de grâces de ce que la Providence avait visiblement veillé sur les jours de l'Empereur.

Bien que cette cérémonie fût toute religieuse et dépourvue de tout appareil militaire, on n'en exécuta pas moins la marche écrite par M. Berlioz pour une solennité de la bénédiction des drapeaux. Le caractère de cette marche répond parfaitement à son objet. Elle est

imposante, brillante, et l'instrumentation en est entendue avec cet art prodigieux dans lequel M. Berlioz est sans rival. Les diverses sonorités des instruments de percussion, des instruments à vent, des instruments à cordes, se présentent isolément ou se détachent habilement les unes des autres avant de se réunir dans un grand tutti auquel les harpes mêlent les ondulations aériennes de leurs arpéges et l'orgue le tonnerre de son grand jeu. Néanmoins, cette marche est inférieure à *la Marche au supplice* et à *la Marche triomphale* de la symphonie funèbre de Juillet. Les thèmes de ces deux dernières l'emportent, à mon sens, en éclat et en originalité, sur les motifs de la marche de la présentation des drapeaux. Il était difficile à M. Berlioz de se montrer, dans cette occasion, l'égal de lui-même.

III

Du 30 avril transportons-nous au 29 novembre, jour de l'octave de la fête de sainte Cécile, où, dans cette même église de Saint-Eustache, l'Association des artistes musiciens a fait exécuter une messe solennelle de M. Charles Gounod, l'auteur déjà célèbre de *Sapho*, de *la Nonne sanglante*, des chœurs d'*Ulysse* et d'une quantité d'œuvres remarquables tant instrumentales que vocales. Cette messe est fort belle, je le dis en vérité. Je me plais à reconnaître les aptitudes du talent de M. Gounod pour le genre dramatique; mais, toutes réserves faites et renouvelées cent et cent fois sur le véritable style qui convient au genre religieux, je crois que ce jeune maître possède éminemment les qualités qui doivent distinguer le compositeur de musique sacrée. Il a

la plénitude, la fécondité, la largeur, la noblesse, l'onction, le calme; il a le sens des choses liturgiques; je dirai plus : il est convaincu, il croit. La foi n'est pas tout; il ne s'agit pas de dire : *sola fides sufficit;* il est rare qu'en musique la foi transporte les montagnes. Mais alors même qu'elle n'inspire pas le génie, elle éclaire et guide l'intelligence.

Le *Kyrie* est une humble et touchante prière, pleine d'émotion religieuse; elle repose sur un dessin périodique des violons qui s'enroule gracieusement sur lui-même.

Le *Gloria in excelsis* est le premier que j'entends qui soit conforme au vrai sens du texte. Je ne parle pas des messes de Palestrina, ni de celles de la même école. Je parle des compositeurs modernes, des plus illustres même, qui, se figurant sans doute que les joies du ciel doivent être célébrées sur le ton des joies terrestres, ont déployé sur cette partie de l'office divin tout le luxe des fanfares de l'orchestre. Ces messieurs semblent avoir pris à la lettre le précepte du psalmiste : *Bene psallite ei in vociferatione.* On ne s'étonnera pas dès lors qu'un compositeur de beaucoup de talent, excellent professeur, décoré de plusieurs ordres, mais qui a le défaut d'ignorer complétement le latin, ait eu un jour l'ingénieuse idée, dans la composition d'une messe, d'interpréter le mot *pax* dans le même sens qu'un huissier crie le mot *paix!* en plein tribunal. Le chœur attaquait donc avec la dernière énergie le monosyllabe *pax!* plusieurs fois répété, sec et fortissimo. En sorte que le sens général était celui-ci : — Silence! paix donc! vous tous, hommes de bonne volonté! vous faites un vacarme affreux! — Je demande pardon à M. Gounod d'avoir ren-

contré dans mes souvenirs cette petite anecdote; c'est pour mieux faire ressortir la manière dont il a compris le cantique que les anges font entendre du haut des cieux en annonçant la paix aux hommes de bonne volonté. Ici c'est une mélodie séraphique, chantée par les enfants, planant sur un accompagnement de harpes, sur le tremolo des violons dans l'aigu, sur les tenues voilées des instruments à vent, sur toute une instrumentation aérienne. Aux versets : *Qui tollis peccata mundi, miserere nobis... Suscipe deprecationem nostram,* la musique a un accent d'attendrissante supplication, et quand le choriste célèbre la majesté trois fois sainte du Très-Haut : *Quoniam tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus altissimus,* elle prend un singulier caractère de pompe auguste et mystique.

Le *Credo* est le morceau capital de l'ouvrage, et il en doit être ainsi dans toute composition de ce genre bien ordonnée. Qu'est-ce que le *Credo?* C'est le symbole, c'est le dogme chrétien, arrêté, défini, auquel on ne peut rien ajouter, rien retrancher. Toutes ces idées sont magnifiquement exprimées dans cette phrase des basses, grave, majestueuse, qui poursuit sa marche sur un rhythme invariable, tandis que le chœur passe en revue tous les articles de la profession de foi. Arrivé à l'*Et incarnatus*, le musicien, c'est-à-dire le chrétien, se détourne quelques instants pour aller adorer le Dieu fait homme dans le sein de la Vierge Marie, puis ce Dieu crucifié sur le Calvaire. Il prie, il implore, il s'anéantit devant ces mystères de souffrance et de réconciliation. La résurrection, signalée dans presque toutes les messes modernes par des cris d'énergumènes, est ici annoncée par des voix d'enfants et de femmes; puis la phrase obs-

tinée des basses reprend son cours et nous conduit au verset *Et vitam venturi seculi*, où le compositeur, dans des harmonies qui ne sont plus de la terre, soulève un coin du voile et nous fait entrevoir de loin les splendeurs de la Jérusalem céleste.

M. Gounod a eu l'idée d'écrire pour l'orchestre seul un morceau intitulé *Offertoire*, et qui est exécuté pendant la partie de la messe appelée de ce nom, c'est-à-dire dans l'intervalle qui sépare le *Credo* de la *Préface*. C'est un chef-d'œuvre de mélodie onctueuse, d'harmonie pénétrante, d'instrumentation exquise. Voilà toute l'analyse qu'il nous est permis d'en donner.

Quant au *Sanctus* de cette messe, nous renvoyons le lecteur à ce que nous en avons dit dans un précédent article[1].

L'*Agnus Dei* n'est pas assez présent à ma mémoire pour que je puisse en parler en toute connaissance de cause. Sous le rapport du faire et de l'habileté, il est excellent, c'est un point hors de doute; mais je ne sais si la combinaison du texte de l'*Agnus Dei* et du texte du *Domine, non sum dignus*, que M. Gounod a cru devoir intercaler l'un dans l'autre, produit réellement un contraste d'expression bien saisissant pour l'esprit. Dans tous les cas, cette disposition est contraire à la liturgie.

La cérémonie s'est terminée par le chant ordinaire du *Domine, salvum fac*, sur lequel le compositeur a fait entendre une marche militaire qui s'agence à merveille avec le plain-chant dont elle est néanmoins indépendante, le tout soutenu par une sonnerie des cuivres sur deux notes, *ré, mi*, d'un brillant effet. Cette messe, re-

[1] Voir ci-dessus, p. 231.

marquable par la hauteur de la pensée, l'ampleur des formes, la noblesse et la pureté du style, a été parfaitement exécutée sous les ordres d'un chef d'orchestre aussi habile que consciencieux, M. Tilmant.

IV

Et maintenant, faut-il revenir aux plains-chants du *Te Deum* et des anciennes messes de la liturgie? Ces plains-chants sont admirablement beaux, expressifs et merveilleusement adaptés à chaque degré de festivité. Quant à l'antique *Te Deum*, il est magnifique; il me transporte; mais, encore une fois, c'est tout autre chose; et l'analyse que je viens de faire a dû le démontrer. La grande basilique chrétienne est faite pour le plain-chant; elle n'est pas faite pour la musique, l'orgue excepté; mais l'orgue, nous l'avons dit plusieurs fois, est dans des conditions particulières de structure et de sonorité. Loin que je blâme, dans certains cas limités, l'introduction de la musique dite sacrée dans les églises, je remercierai les prélats, les curés et les ecclésiastiques qui fourniront à des compositeurs sérieux et respectueux envers les convenances liturgiques et chrétiennes l'occasion de nous donner des chefs-d'œuvre. Et à moins que les évêques ne jugent à propos, pour sauver le plain-chant, de plus en plus envahi par la musique mondaine, de prendre une mesure sévère, mesure essentiellement transitoire, je ne ferai pas de rigorisme exagéré. Je ne me plaindrai pas lorsque certaines solennités m'offriront l'occasion d'aller entendre un motet de Bach ou de Carissini, une messe de Jomelli, de Beethoven, de Cherubini, de Lesueur, de Berlioz, de Gounod. Ce

n'est pas d'eux ni de leur musique que vient le scandale. Mais il y a, fort au-dessous d'eux, dans les basses régions de l'art, des maîtres de chapelle, des organistes et (je suis bien décidé à le dire) des ecclésiastiques qui ont empoisonné les livres à l'usage des catéchismes, des communions, des écoles chrétiennes, de fredons ignobles auxquels les vaudevilles et les bals de barrière dédaigneraient de faire des emprunts. Ce sont eux qui ont trouvé, dans plusieurs églises de Paris, le moyen de métamorphoser les exercices du mois de Marie, sous le rapport musical bien entendu, en solennités profanes. Tout ce qu'il y a à dire, c'est « qu'ils ne savent ce qu'ils font; » et, s'ils le savaient, ils en seraient les premiers effrayés.

Donc, attaquer ce mal-là, c'est attaquer l'abus, ce n'est pas attaquer la chose. Que la vraie musique d'église, la musique convenable, grave, ait son entrée dans l'église; qu'elle se souvienne seulement que sa véritable place, sa place avantageuse, ce sont les chapelles, les concerts spirituels.

Mais voilà qu'en finissant je ne peux me défendre d'une idée pleine de tristesse. Le plain-chant du *Te Deum* remonte au quatrième siècle de l'ère chrétienne, soit qu'on l'attribue, selon la tradition, à saint Ambroise et à saint Augustin, soit qu'il faille en faire honneur à saint Hilaire, comme a essayé de le démontrer un de nos plus savants prélats, monseigneur Cousseau, évêque d'Angoulême [1], dans une intéressante et curieuse disserta-

[1] Voir le tome II des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, pp. 251-256, et la *Table onomastique* de la nouvelle édition du *Traité de Plain-Chant de dom Jumilhac*, par Alex. Le Clercq et Th. Nisard, pp. 328-329.

tion. Il y a donc quatorze cents ans que le plain-chant du *Te Deum* retentit dans nos églises. C'est le chant immortel de jubilation par lequel l'Église célèbre l'assistance toujours présente de la Providence dans les choses de ce monde, de cette main invisible qui écarte les fléaux, les maladies et donne la victoire à nos armées. Eh bien ! ce chant a-t-il rien perdu de son élan, de sa beauté, de son enthousiasme? Ici, je ne parle plus de M. Berlioz, ou, si j'en parle, c'est en tant qu'il représente l'art des Bach, des Hændel, des Marcello, des Pergolèse, des Cherubini, des Beethoven, à la suite desquels il est appelé à inscrire son nom. Ayons le courage de nous demander ce que sera cet art qui nous charme, qui nous émeut, qui nous éblouit, non pas dans quatorze cents ans, non pas dans mille ans, non pas dans cinq cents ans, mais dans trois cents ou deux cents ans !!... Je lisais l'autre jour dans Mme de Sévigné, à propos, si je ne me trompe, de l'opéra de *Cadmus*, de Lulli : « On répète souvent la symphonie de l'opéra ; c'est une chose qui passe tout ce qu'on a jamais ouï [1]. »

On entendait alors par « symphonie » tout ce qui dans un opéra était écrit pour l'orchestre ou plutôt pour les instruments, indépendamment du chant, savoir : les introductions instrumentales, les intermèdes, les ballets, etc., etc. Et cette chose, *qui passait tout ce qu'on avait jamais ouï*, se composait de deux parties de violon, d'une partie de basse qui faisait la basse continue, et de deux ou trois hautbois, flûtes ou trompettes. Comparez cela, s'il vous plaît, à la symphonie en *ut* mineur ! *Vanitas vanitatum !*

[1] Lettre du 1er décembre 1673.

Il est vrai qu'au temps de Mme de Sévigné la musique dramatique était à peine née en France. Il est vrai que la musique moderne, celle qui est issue de la tonalité dissonante trouvée par Monteverde, ne remonte qu'au seizième siècle; d'où il faut conclure que l'art musical est encore bien jeune. Et il y a tant de gens qui crient à la décadence!

Regardez les autres arts sous Louis XIV, même la littérature. La peinture d'Eustache Lesueur, de Lebrun et de Mignard est notre peinture. L'architecture du grand siècle est celle de notre siècle, qui a toutes les architectures et n'a point encore la sienne.

Quant à notre musique, est-elle en progrès? est-elle en décadence? Elle est l'un des deux, à moins qu'elle ne soit stationnaire, ce qui n'est pas. Dans les deux cas, que sera-t-elle dans trois cents ans?... Qu'en pensez-vous?

Mais surtout, messieurs, point de comparaison avec le plain-chant!

Avril 1856.

LE THÉATRE A L'ÉGLISE

A L'OCCASION DU MOIS DE MARIE

Ab ecclesiis vero musicas eas ubi sive organo, sive cantu, lascivum aut impurum aliquid misceatur..... arceant, ut domus Dei verè domus orationis esse videatur et dici possit.

(Conc. Trid., sess. 22.)

Nous voici bientôt au mois de mai, qui ramène dans les églises les exercices du mois de Marie.

Il ne se passe guère d'année que nous ne fassions entendre nos protestations sur le genre de musique adopté dans ces solennités journalières, et sur leur tendance toujours plus marquée à présenter, au moins sous le rapport musical, un caractère de pompe mondaine et théâtrale. Mais jusqu'ici nos plaintes arrivaient toujours trop tard; nous signalions le mal lorsqu'il n'était plus temps d'appliquer le remède. Aujourd'hui nous prenons les devants; ce n'est pas toutefois sans avoir hésité que nous nous y décidons. Nous connaissons à Paris beaucoup d'ecclésiastiques la plupart attachés au service des paroisses; plusieurs gémissent de ce qui se passe autour d'eux, et comme ils ne sauraient l'empêcher, ils gémissent en silence. En cent occasions ces ecclésiastiques nous ont ouvert leur âme et nous ont prié

de nous faire l'écho de plaintes ou de réclamations inutiles dans leur bouche. Il y avait là quelque chose de délicat que nous avons compris, et sans nous taire absolument, nous n'avons pas abordé la question par le vif. Il nous répugnait de rendre les cérémonies du culte justiciables en quelque sorte de la critique, au même titre que les productions de l'art profane. Nous avons craint de plus de fournir des armes aux esprits peu favorablement disposés envers la religion et ses ministres. Cependant, dit le sage, il y a temps pour se taire et il y a temps pour parler. Ce dernier temps est arrivé. Il y a péril pour l'art religieux, pour plus encore que l'art religieux. D'ailleurs, qu'avons-nous à redouter? Dans cette question, nous ne croyons être suspect aux yeux de personne. L'autorité ecclésiastique est là, nous allons parler devant elle; elle n'a qu'à prononcer, et nous nous inclinerons. Si elle juge que nous allons trop loin, nous reculerons jusqu'au point qu'il lui plaira de fixer. Quelle que soit sa décision, nous nous y soumettons d'avance, heureux, dans tous les cas, de l'avoir provoquée.

Il faut montrer d'abord que ce que nous avons à dire n'est pas nouveau et a été dit cent fois par les organes de la presse. C'est contre la continuation et le développement du même fait que nous nous élevons, et ce fait, c'est l'invasion de la musique de théâtre dans les temples, avec toutes ses conséquences; c'est le fait permanent, établi, enraciné maintenant parmi nous, de l'introduction dans les églises de la pire musique, d'un dilettantisme impie, d'une musique indigne du théâtre, indigne du nom de musique.

J'ouvre la *Revue de la Musique religieuse*, de M. F. Dan-

jou, du mois d'avril 1846 (il y a dix ans aujourd'hui), et j'y lis ce qui suit :

« Voyez ce qui se passe pendant le mois consacré spécialement à honorer la sainte Vierge. Les dames et demoiselles chrétiennes s'exercent avec une louable assiduité au chant des cantiques, les ecclésiastiques s'entourent de recueils en vogue, chaque soir nos églises retentissent de brillants concerts. Des mélodies tour à tour langoureuses et animées, des rhythmes sautillants qui semblent provoquer le corps à des mouvements de danse ou de marche, des airs qui rappellent la musette des montagnes, des cantatrices qui imitent les virtuoses de l'Opéra, voilà ce qu'on entend en ce moment dans les principales paroisses. C'est un spectacle touchant, enivrant, plein de charmes et d'attraits; mais que ce soit là de l'art religieux et catholique, je le nie complétement... Il y a, dans le langage simple et sublime de l'Église, deux mots qui doivent être la règle de l'inspiration dans l'art religieux : *sursùm corda*, élevons nos cœurs..... Il est impossible que l'homme, en présence de Dieu, s'exprime, agisse, gesticule, pleure, rie, chante comme le ferait un acteur sur les planches du théâtre. »

On ne dira pas que nous allons exhumer d'un recueil obscur des critiques acerbes et violentes; le ton dont ces observations sont faites est plein de mesure et de convenance. Est-ce la faute de l'auteur si, sous ces expressions si modérées, on sent percer une ironie pleine de tristesse? Mais s'il y a ici quelque chose d'épigrammatique, ce n'est pas le langage de l'écrivain, ce sont les faits allégués par lui. Il est constant que plusieurs curés de Paris, dans une pensée sincère d'édification,

mais bien mal entendue, et pour attirer du monde, s'évertuent à transformer les exercices du mois de Marie en « brillants concerts, » en « spectacles touchants, enivrants, etc., où des cantatrices imitent les virtuoses de l'Opéra. » Il n'est que trop vrai que les exercices du mois de Marie, placés dans le mois de mai, qui, en « ramenant les fleurs, » ramène le goût de la promenade et des distractions extérieures; que ces exercices, qui ont lieu le soir, à l'heure des théâtres, à l'heure où, entre les travaux de la journée et le repos de la nuit, les délassements et les plaisirs trouvent leur place, il n'est que trop vrai qu'ils semblent faire concurrence aux lieux profanes où la foule se porte. Mais, au lieu de rivaliser avec les divertissements mondains, on se demande si, même sous le rapport de l'art, il n'eût pas mieux valu attirer le monde par le contraste de cérémonies vraiment religieuses, par de beaux plains-chants gravement et dévotieusement exécutés, par d'imposants faux-bourdons, par de simples et populaires cantiques, par des hymnes tels que le *Magnificat*, le *Pange, lingua* entonnés à l'unisson par la foule et alternant, verset par verset, avec les majestueuses harmonies de l'orgue. On aurait moins de monde, dit-on. Il est triste qu'on se méfie à ce point de la puissance de l'art religieux et de la religion elle-même. On nous dit à chaque instant que l'Église a été la mère et la nourrice du génie humain, qu'elle a inspiré les plus grands orateurs, les plus grands poëtes, les plus grands peintres, les plus grands musiciens, les plus grands artistes de tout genre, que les arts qui charment l'humanité sont nés à l'ombre du sanctuaire, et on nous cache les merveilles de cet art chrétien dans la crainte de mettre en fuite les populations, et l'on force cet art à ab-

diquer dans le lieu même qui fut son berceau ! On aurait moins de monde : eh bien, soit ! Est-il donc si nécessaire d'avoir tant de monde, de remplir une église d'indifférents et de désœuvrés ? et pense-t-on tirer un grand argument en faveur des progrès de la foi dans les esprits de ce qu'une multitude de curieux ne donne la préférence à l'église que parce qu'il est plus économique d'y payer une chaise que de prendre un billet à la porte d'un théâtre ? Vous voulez avoir du monde ? ayez d'abord les fidèles, les vrais croyants, les seuls qui accourent aux cérémonies purement religieuses, où le plainchant domine; ayez les fidèles, dont un grand nombre abandonnent le sanctuaire durant les exercices du mois de Marie, parce qu'ils n'y sauraient prier ni s'y recueillir. Sachez dire aux autres :

Et vous, qui vous plaisez aux folles passions
Qu'allument dans vos cœurs les vaines fictions,
Profanes amateurs de spectacles frivoles,
Dont l'oreille s'ennuie aux sons de mes paroles,
Fuyez de mes plaisirs la sainte austérité :
Tout respire ici Dieu, la paix, la vérité[1].

Dès que l'Église a la parole, elle enseigne ; alors même qu'elle ne fait que prier, elle enseigne. Elle enseigne en chantant; elle enseigne toujours, parce qu'elle est maîtresse et souveraine des âmes. Elle cesse de l'être dès l'instant qu'elle va puiser ses enseignements dans les officines de l'art mondain. Comment ! l'Église irait emprunter les accents des passions terrestres pour exprimer les choses du ciel ! Ne voyez-vous pas qu'en

[1] Racine ; *la Piété*, prologue d'*Esther*.

fait de pompes mondaines et théâtrales, elle aura toujours le dessous ! La raison en est que MM. les curés, MM. les ecclésiastiques, je leur en demande bien pardon, sont loin d'être bons juges de l'art séculier. N'allant pas au théâtre, n'assistant pas aux réunions où l'on exécute de la musique, sur quoi voulez-vous qu'ils établissent leurs points de comparaison ? Ils se font de fausses idées et du chant, et des chanteurs, et de la musique, et des compositeurs. Je ne dis rien de la peinture, de l'architecture, de la sculpture, qui sont évidemment plus à la portée du clergé que la musique. Dans tous les cas, je n'ai pas mission d'en parler ici. Mais quant à la musique, elle lui est complétement étrangère. C'est ce qui explique comment, parmi les ecclésiastiques et jusque dans les rangs de l'épiscopat, il se rencontre des hommes qui, tout distingués qu'ils sont sous une foule de rapports, n'ont pas, en fait de musique, des idées plus relevées que le plus vulgaire amateur laïque. Et comme, par la nature de leurs fonctions et de leurs rapports avec le public, ces hommes respectables ont contracté l'habitude de l'affirmation dogmatique, ils décident, ils tranchent sans appel, prenant sans doute la réserve silencieuse à laquelle on est réduit en écoutant leurs paroles pour l'impossibilité de trouver des raisons. Chose extraordinaire ! ceux qui font retentir la chaire des développements de cette vérité frappante exprimée depuis longtemps par Bacon, à savoir qu'une connaissance superficielle nous éloigne de la religion et qu'une connaissance approfondie nous y ramène, ceux-là prétendent, par une singulière contradiction, avoir une opinion arrêtée sur ce dont ils n'ont pas même une connaissance superficielle, sur la musique sacrée et la mu-

sique profane, la distinction de l'une de l'autre, et sur le mérite de style de tel ou tel compositeur. On dirait que sur ce point ils ont la science infuse, tant ils semblent persuadés qu'ils ont été dispensés d'en haut de toute étude, de tout effort d'esprit, et que sur des matières qui, aux yeux des Boèce, des Augustin, des Bède, des Bona, des Gerson, ont paru assez importantes pour exiger de longues veilles, de longues années de méditations et de recherches, il leur suffit à eux de s'en rapporter à de simples impressions et aux premières lueurs d'un instinct non exercé. Étonnez-vous après cela que la plupart des cérémonies musicales dans lesquelles le clergé a la haute main soient fort inférieures, je ne dis pas à l'exécution des théâtres, mais à celle des concerts en plein vent, car là encore, quelque dégradé que soit l'art, il est du moins exercé par des gens qui ont une certaine idée des traditions et une certaine pratique des conditions de l'ensemble. Étonnez-vous que les « programmes » de ces « brillants concerts » du mois de Marie se composent de motets, de morceaux de tout genre qui fourmillent d'incorrections grossières, de modulations plates et saugrenues, de successions d'harmonies barbares, et où non-seulement les règles du style, mais encore les plus simples lois de l'accentuation latine et française sont brutalement foulées aux pieds. Joignez à tout cela une merveilleuse aptitude de la part de MM. les ecclésiastiques à se rendre dupes du premier venu qui se donnera pour organiste ou maître de chapelle, ou bien pour organisateur de fêtes mondaines; à se prendre d'enthousiasme pour un ténor éconduit d'un théâtre, ou encore pour une cantatrice surnuméraire qui, avant de débuter dans un concert, peut-être sur des tréteaux de boulevard, sera bien aise de

s'essayer dans une église, où, derrière un paravent, elle filera un solo, accompagnée des accents larmoyants du violoncelle ou des amoureuses ritournelles du cor anglais.

Je me laisse aller, et je perds de vue ma première idée qui était de montrer que je ne dis rien qui n'ait été dit.

· Faisons connaître l'opinion qu'un autre critique, trois ans après M. Danjou, exprimait sur le même sujet :

« Ah! si le clergé le savait! car nous ne sachions pas que notre amour sincère pour la religion puisse nous faire admettre et accepter sur parole des chants, des cantiques, des motets qu'il plaît à MM. les organistes et maîtres de chapelle de nous donner au nom du clergé, du culte et de la religion. Ah! si le clergé le savait! S'il savait que, sous prétexte que le mois de Marie est une fête consacrée plus particulièrement aux jeunes filles; sous prétexte que cette fête vient avec le printemps, avec le *mois des fleurs*, MM. les organistes et maîtres de chapelle en ont fait la chose du monde la plus mondaine, la plus profane; s'il savait que, à l'exception de ces chrétiens éprouvés qui se rendent aux offices dans une intention d'édification et de recueillement, les temples se remplissent chaque soir d'une foule de désœuvrés qui trouvent fort commode, moyennant une légère contribution, d'aller entendre des romances, des nocturnes, de petits airs guillerets...; s'il savait que des dames *de la société* qui aspirent à obtenir des succès dans les salons, de jeunes personnes qui se destinent au théâtre, vont faire là leurs premiers essais! là, c'est-à-dire dans le temple du Seigneur! et que de toutes parts on se dit : *Avez-vous entendu la cantatrice de cette paroisse? Elle a un bien beau soprano!* Si le clergé savait tout cela!... »

Et à l'instant même le critique justifiait ses assertions en citant les paroles d'un journal de Nantes racontant la mort récente d'une jeune actrice : « Mlle N...., disait ce journal, a éprouvé les premiers symptômes de l'épidémie qui l'a tuée quelques minutes après avoir chanté, dans une église, pour les exercices du mois de mai, une *hymne à Marie* où l'on avait remarqué sa voix fraîche et pure. C'est ce qui a inspiré à M. M......, professeur de chant, une strophe récitée sur sa tombe et dont voici les derniers vers :

Oui, quand ces jours passés, dans une hymne à Marie,
Tu chantais à l'église, implorant son amour,
La Vierge t'aura dit : Viens à moi, sois bénie!
Tes chants me seront doux au bienheureux séjour.

Qu'en disent nos prêtres vénérables, et si, dans tout ceci, il y a quelque chose qui frise la profanation, à qui la faute ?

C'était le 29 mai 1849 qu'un journal, *l'Ère nouvelle*, publiait ce dernier article, et dès l'année suivante, au mois d'octobre, Mgr Sibour rendait une ordonnance par laquelle il réglait les exercices du mois de Marie. Des cinq articles dont se compose cette ordonnance, quatre se rapportent à notre sujet. L'article 1er dispose *que la durée* des exercices du mois de Marie *ne dépassera pas une heure et demie*, et qu'*ils devront être terminés à neuf heures du soir*. « Art. 2. La prière du soir précédera l'exercice ; elle sera suivie du chant du *Magnificat* et d'un cantique, d'une lecture ou instruction, de l'expositon du saint-ciboire, du chant d'une antienne ou motet au saint Sacrement, du chant des litanies de la sainte Vierge et de la bénédiction ; après la bénédiction

on chantera le psaume *Laudate Dominum, omnes gentes*, ou des cantiques. — Art. 3. On n'admettra à chanter dans les chœurs que les personnes appartenant soit au chœur de l'église, soit à la confrérie de la sainte Vierge. » Enfin, suivant l'art. 5, *toutes annonces dans les journaux et affiches qui auraient trait soit aux messes, soit aux autres offices qui sont célébrés en musique, sont prohibées.*

Cette sage ordonnance indique chez le prélat qui la rendait une connaissance exacte du caractère que présentaient les exercices du mois de Marie dans un grand nombre de paroisses de Paris, et montre qu'il s'efforçait de remédier aux abus autant qu'il était en son pouvoir. En effet, en arrêtant : 1° que les exercices ne pourraient se prolonger au delà de neuf heures du soir; 2° que la lecture ou l'instruction serait précédée d'un seul chant, celui du *Magnificat*, ou d'un cantique, comme elle serait suivie de deux chants, celui d'une antienne ou motet, celui des litanies, et qu'après la bénédiction il ne serait chanté que le *Laudate* ou des cantiques; 3° que les personnes étrangères au chœur ou à la confrérie de la Vierge ne seraient pas admises à chanter; 4° enfin que toutes les annonces et affiches concernant les messes et offices en musique seraient défendues, Mgr l'archevêque prenait toutes les précautions que la prudence suggère pour mettre ces cérémonies à l'abri de toute comparaison avec les concerts et les spectacles publics; il témoignait aussi de sa prédilection pour le plain-chant en prescrivant le chant du *Magnificat*, le chant d'une *antienne* et du *Laudate;* et quant aux motets et aux cantiques, ne pouvant ni ne voulant, d'une part, les supprimer, puisqu'ils ont de tout temps été tolérés dans l'église; ne pouvant non plus, d'autre part, s'expliquer

sur le caractère grave et religieux qu'ils doivent avoir, puisqu'une pareille recommandation est toujours inutile et vague : inutile, parce qu'elle est sous-entendue; vague, parce qu'elle peut être interprétée par MM. les curés de façons fort diverses, suivant leur sens et leur goût particulier; quant aux motets et aux cantiques, disons-nous, il était évident, par cette ordonnance, que M. l'archevêque les restreignait autant que la chose était possible, et que, même pour un exercice en dehors de l'office paroissial, il subordonnait le chant musical au chant liturgique.

Comment cette ordonnance a-t-elle été mise à exécution? Depuis qu'elle a paru, s'en est-on tenu rigoureusement à ce motet en musique ou à ce cantique qui doit précéder ou suivre le sermon? Les virtuoses des deux sexes appartiennent-ils bien au chœur ou à la confrérie de la paroisse? Ce violoncelle qui vient nasiller sentimentalement; ce cor anglais qui vient tendrement roucouler côte à côte de la cantatrice, *amant alterna camenæ*, et lutter avec elle de trilles, de fioritures et de ports de voix; ces chanteurs qui tour à tour font la voix flûtée, la grosse voix, et se rengorgent à la manière des histrions; ces *litanies* échevelées, ces extravagants *Regina cœli*, tout cela est-il bien suivant la règle? Nous croyons pouvoir dire qu'on n'a pas tenu plus de compte des circulaires de l'épiscopat que des réclamations des journalistes. Loin de décroître, le mal n'a fait que s'étendre; car le mal qu'on n'extirpe pas dans son germe ne fait que se développer. Sous prétexte que les exercices du mois de Marie sont en dehors de l'office paroissial, « c'est, dit-on, une affaire de recette. » On l'avoue tout haut. Des curés nous l'ont dit en pro-

pres termes. Il nous semble pourtant que ce pourrait bien être aussi une affaire de dévotion, puisque ces exercices ont lieu dans une église, et (j'ai hésité à le dire jusqu'à présent) le saint Sacrement étant exposé. Entre l'affaire de recette et l'affaire de dévotion, à laquelle des deux donnerons-nous le pas sur l'autre? Pour être en dehors de l'office paroissial, le mois de Marie en fait-il moins partie du service divin? On veut amener du monde; mais, encore un coup, ne craint-on pas d'amener des profanateurs, de ces gens qui, à la pensée de vos chants « impurs et lascifs » (ce sont les mots du Concile de Trente), de votre mise en scène, de vos girandoles, de vos lampions colorés se jouant parmi les fleurs, sont attirés par je ne sais quel arrière-goût de fruit défendu? Faut-il que ce soit aux laïques à dire ces choses?

Mais voilà qu'au moment où j'écris il m'arrive inopinément un puissant auxiliaire. Aujourd'hui dimanche, 6 avril 1856, j'ouvre la *Gazette musicale de Paris;* j'y vois un article du savant M. Fétis, intitulé : *L'orgue mondaine et la musique érotique* (*sic*) *dans les églises.* Il est vrai que le directeur du Conservatoire de Bruxelles s'occupe principalement de « l'orgue mondaine. » Mais « l'orgue mondaine » règne en souveraine au mois de Marie; elle y brille, elle y étale toutes ses séductions. Du reste, l'auteur parle aussi de la musique d'église en général. Je n'examine pas si à une autre époque M. Fétis a tenu un langage différent; je cite ses paroles d'aujourd'hui. « Chrétiens, s'écrie-t-il sur le ton de Bourdaloue, vous le voyez, il ne s'agit plus d'un style qui ait de l'austérité religieuse et de la gravité classique. Ce qu'il faut dans l'église, ce qu'on y admet sans vergogne, on ne le dissimule plus : c'est une satisfaction donnée *aux instincts et*

aux besoins sensualistes! Divinités païennes de Paphos et de Lampsaque, ce que n'ont pu faire pour vous les efforts de Julien, surnommé l'*apostat*, des chrétiens, des catholiques se chargent de le réaliser. Désormais, votre culte refleurira dans le temple du Seigneur! *Les instincts, les besoins sensualistes!* qu'est-il besoin d'explications? C'est à les satisfaire que sera destinée la musique d'église; et lorsqu'elle sera digne de sa mission, lorsque l'organiste aura remué suffisamment les instincts sensuels, *les applaudissements chaleureux, les bravos prolongés de son public* seront sa récompense; car ce ne sera plus Dieu qui sera glorifié dans l'Église, ce sera l'homme, ce sera l'artiste. Les assistants du service divin ne seront plus une assemblée de fidèles; ils formeront un public, le public de l'organiste, *son public;* et sans doute on aura soin de le faire *soigner* par des claqueurs! On ne s'arrête pas où l'on veut : les détails de mise en scène ne se borneront pas à compléter l'illusion de l'orage, car la musique sensuelle a plus d'une recette. Il y aura la mise en scène de la consécration, la mise en scène de la communion, et la sainteté de la messe aura tout l'attrait d'un ballet. »

On ne s'arrête pas où l'on veut! il n'est que trop vrai. C'est la loi fatale de tous les bouleversements, de toutes les révolutions. Dans un autre sens, on peut dire aussi *qu'on ne s'arrête pas où l'on veut*, et qu'à la vue de ce paganisme qui s'introduit dans les choses de la religion, il est presque impossible de retenir une parole, non pas exagérée, mais trop empreinte de vivacité, et cela en raison du degré de respect que l'on porte à des personnes et à un culte qui ont tous nos hommages et notre vénération. L'indifférence et le scepticisme ne peuvent

avoir le cœur navré; aussi s'exprimeraient-ils bien autrement. Nous faisons cette observation et pour M. Fétis, et pour M. Danjou, et pour nous-même, s'il y a lieu. Notre foi est notre excuse. A la vue des faits qui viennent d'être racontés et d'autres que nous passons sous silence, le sens moral s'est révolté, la conscience s'est alarmée; la conscience de quiconque a une croyance en Dieu, une croyance en l'art, la conscience du catholique, du protestant, du juif. Du juif! ai-je dit. Nous avons l'honneur de compter parmi nos amis un artiste, un virtuose que nous estimons comme homme, que nous aimons comme artiste, que nous admirons comme compositeur. Cet artiste, les chrétiens ont le regret de le voir séparé d'eux : il est israélite de religion. Lui aussi a été choqué de ce qu'il a entendu dans nos temples. Grand musicien, il comprend la dignité de l'art; respectueux envers son culte, il conçoit le respect pour un culte qui n'est pas le sien. Il est venu nous trouver, et il nous a dit : « Il se passe dans vos temples des choses que vous ne devez plus supporter; parlez, ne craignez pas, car ceux qui vous connaissent savent quelles sont vos intentions. Ce n'est pas de bonne ou de mauvaise musique qu'il s'agit, de ce qui blesse les oreilles, mais bien de convenance, de dignité, de pudeur publique, de ce qui blesse toute âme élevée. » Telles ont été ses paroles. Nous l'avouerons : ce que nous n'avions pas osé faire à la voix des ecclésiastiques qui nous avaient adressé le même appel, nous l'avons fait à la voix de l'israélite[1] : nous avons pris la plume.

[1] M. Charles Valentin Alkan, l'éminent compositeur-pianiste qui tient, en France, le sceptre de son art. Je le nomme aujourd'hui.

Et maintenant nous ne la déposerons pas de sitôt. Nous poursuivrons successivement le scandale sous toutes ses formes; et à moins qu'une parole tombée de haut ne nous arrête, après le chapitre du mois de Marie viendront les chapitres des organistes, — des cantiques, des catéchismes et des premières communions, — des messes et des motets en musique, — du plain-chant, du plain-chant défiguré dans la lettre, dénaturé dans son esprit, corrompu dans son accompagnement.

Faut-il dire maintenant la cause et l'origine du mal, *prima mali labes?* Nous avons parlé franchement jusqu'ici, trop franchement peut-être; mais il n'est plus temps de reculer. La cause du mal, elle est dans ces ecclésiastiques très-vertueux, très-dignes, très-exemplaires, mais qui, par une déplorable aberration, et de peur sans doute qu'on ne leur reproche de se rendre inaccessibles dans le fond du sanctuaire, se laissent envahir par le flot séculier, au point qu'ils ont perdu toutes traditions ecclésiastiques et classiques, tout sens des choses liturgiques. Ce sont eux qui disent qu'il faut après tout marcher avec le siècle, qui conspirent contre le plain-chant; ce sont eux qui disent qu'il est temps d'en finir avec cette forme gothique et surannée de la liturgie chrétienne; qu'il faut lui substituer quelque chose de vivant, d'expressif, de sensible, c'est-à-dire la musique dramatique; et pour spécifier autant que possible, je dirai que *la Norma, les Puritains, la Favorite*, la *Lucie, le Domino noir, le Pré aux Clercs* répondent assez généralement à l'idée du genre de cantilènes qui, suivant ces messieurs, doit prendre la place des antiennes et des hymnes de l'Église. Tout cela nous a été dit à nous-même, et de très-bonne foi, par des

ecclésiastiques recommandables. Nous les avons félicités de leur sincérité. — Nous ne doutions pas, leur avons-nous répondu, que beaucoup d'entre vous ne pensassent de la sorte; mais il y a certainement du courage à oser le dire tout haut. — Ces ecclésiastiques transfuges du lutrin, ces ardents propagateurs du dilettantisme, sont plus nombreux qu'on ne pense; il y en a au moins un par paroisse; ils forment la partie remuante du clergé de second ordre. Disons le fin mot : ces messieurs composent; et comme le plain-chant est pour eux lettre close, comme d'ailleurs il est l'objet de leur dédain superbe, ils composent de la musique, ou du moins ils se l'imaginent. Ce n'est pas qu'ils en possèdent beaucoup mieux les principes et les règles, mais enfin la musique est instinctivement dans leurs oreilles, tandis qu'ils n'entendent rien au plain-chant, au jeu et à la constitution de ses modes qui ne disent rien à leur âme. Voyez les hommes qui, de nos jours, ont ranimé parmi nous le goût des belles études du chant grégorien. Parmi les ecclésiastiques on compte, avec le P. Lambillotte, M. l'abbé Jouve, M. l'abbé Tesson, M. l'abbé David, M. l'abbé Janssen, M. l'abbé Cloët, M. l'abbé Delatour. Nous devons citer leurs noms avec honneur, et nous leur rendons grâce d'avoir ainsi donné l'exemple à leurs confrères. Mais n'est-il pas juste de dire que le mérite d'avoir pris en main la défense du plain-chant, de s'être signalé par les plus importants travaux, appartient à des laïques, à Bottée de Toulmon, à MM. Fétis, Th. Nisard, Danjou, Stéphen Morelot, A. de La Fage, de Coussemaker, L. Vitet, Vincent (de l'Institut), Éd. Duval, le respectable M. Lecomte, M. Alexandre Leclercq, M. Herlan, M. le prince de la Moskowa, M. Félix Clément, et enfin à l'in-

fatigable directeur de l'École de musique religieuse, M. Niedermeyer, qui, bien que protestant, joint à la plus profonde connaissance de l'art du contre-point au seizième siècle la pratique la plus savante du chant grégorien?

Revenons à nos ecclésiastiques compositeurs. N'ayant fait aucune étude ni d'harmonie, ni de composition, ni peut-être de solfége, incapables même de routine, n'ayant eu d'ailleurs que de très-rares occasions d'assister à des exécutions musicales incomplètes, peu satisfaisantes et par conséquent peu propres à leur faire acquérir, à défaut d'éducation première, cette habitude qui est comme une seconde éducation, c'est par des lambeaux déchiquetés des opéras en vogue, c'est-à-dire de ce qu'il y a de plus vulgaire, grossier et sensuel dans ces opéras, que leur génie religieux s'est développé. Ce sont ces lambeaux dont ils nous offrent des pastiches dans les exercices du mois de Marie, des catéchismes et des congrégations, et au moyen desquels ils se figurent régénérer la musique d'église. Chaque nouveau chef-d'œuvre éclos de leur cerveau fait tourner la tête aux dames amateurs et aux jeunes congréganistes. Émerveillés de cet immense succès et du peu d'efforts qu'il leur a coûté pour l'obtenir, ils se persuadent naturellement qu'ils ont le feu sacré, et que leur vocation musicale ne les a pas trompés. Feu le R. P. Lambillotte, que j'ai connu, dont j'ai aimé la douceur et la piété, et qui, du moins, a expié par des travaux sérieux sur le plain-chant une foule innombrable de compositions profanes dans lesquelles il y avait, sans contredit, quelques traces d'un talent mélodique; le R. P. Lambillotte, le seul que je veuille nommer, et d'autres encore, grâce à la pré-

pondérance que leur a donnée, soit le corps religieux auquel ils appartenaient, soit cette notoriété qui s'attache naturellement aux choses qui émanent du clergé, ont infecté les séminaires, les congrégations, les maisons d'éducation d'une foule d'œuvres soi-disant musicales, corruptrices et attentatoires au bon sens et au bon goût. Le P. Lambillotte, ainsi que les autres, quelle que fût leur humilité de chrétien, n'ont jamais douté d'eux-mêmes. Jamais on ne vit chez les artistes qui ont acquis la renommée à force d'épreuves et de luttes une confiance en soi plus entière et plus robuste. Et c'est tout simple; les œuvres de nos compositeurs ecclésiastiques, parmi l'heureux et docile troupeau appelé à en savourer les prémices, sont réputées sublimes avant d'être entendues, sont prônées même avant d'être écloses; et, sans rencontrer la moindre critique, elles trouvent partout des admirations aveugles.

S'il fallait maintenant déterminer le caractère dominant de la plupart de ces œuvres, nous serions quelque peu embarrassé; ce n'est ni par la gravité, ni par l'onction, ni par la grandeur, ni par la profondeur de sentiment, ni, à défaut de tout cela, par l'élégance des formes qu'elles se distinguent. Toutefois, s'il fallait absolument dire le genre d'expression vers lequel nos compositeurs ecclésiastiques semblent incliner le plus volontiers, nous dirions que c'est la gaieté, la gaieté dans le tour vif de la phrase, dans un rhythme folâtre et bondissant. Parfois cette gaieté affecte un air martial, parfois une allure bachique. En un mot, on sent que ces musiciens, à l'exemple de David, se seraient permis de danser devant l'arche. « Et quant à David, s'il dansa et sauta un peu plus que l'ordinaire bienseance ne requeroit devant

l'arche de l'alliance, ce n'estoit pas qu'il voulust faire le fol, mais *tout simplement et sans artifice* il faisoit ces mouvemens extérieurs, *conformement à l'extraordinaire et demesurée allegresse qu'il sentoit en son cœur.* Il est vrai que quand Michol sa femme luy en fist reproche, comme d'une folie, il ne fut pas marry de se voir avily : ains perseverant en la nayfve et veritable representation de sa joye, il temoigna d'estre bien aise de recevoir un peu d'opprobre pour son Dieu. » C'est à MM. les compositeurs ecclésiastiques à juger s'ils ne pourraient être à bon droit comparés à David ; en ce cas, Michol reprochant à son mari de « danser et sauter un peu plus que ne recquiert l'ordinaire bienseance » pourrait bien représenter la critique. Il est vrai que jusqu'à présent ces messieurs n'ont pas tenu grand compte de ses avertissemens. Il ne nous reste donc qu'à faire des vœux pour qu'ils prennent du moins nos très-humbles remontrances dans cet esprit d'humilité que l'auteur de *l'Introduction à la vie dévote* exalte si justement chez le roi-prophète.

Avril 1856.

MESSE DE M. NIEDERMEYER

La messe solennelle à quatre voix et à grand orchestre de M. L. Niedermeyer, exécutée pour la première fois en 1849, à Saint-Eustache, pour la fête de sainte Cécile, a été exécutée de nouveau, le 16 juillet de la présente année, dans la paroisse de Saint-Eugène, sous la direction de M. Berlioz. Cette messe est un chef-d'œuvre de style et de sentiment religieux; car, quelque grands et fréquents abus qu'on ait faits de la musique dans les temples, il serait souverainement injuste de refuser à notre art l'expression grave, élevée et contemplative, lorsqu'il est manié par des maîtres dont l'âme s'ouvre d'elle-même aux souffles vivifiants et féconds du sanctuaire. — Et M. Berlioz lui-même, qui conduisait cette fois encore la messe de Niedermeyer avec un soin, un zèle dignes de l'admiration que l'œuvre lui inspire, M. Berlioz n'a-t-il pas rencontré cette expression religieuse dans ce qu'elle a tour à tour de plus terrible, de plus grandiose et de plus suave en écrivant les belles pages de son *Requiem*, de son *Te Deum* et son délicieux oratorio de *l'Enfance du Christ?*

Mettons donc au nombre des belles œuvres de musique sacrée la messe de M. Niedermeyer, que, pour mon compte, je ne puis entendre sans en être vivement touché; c'est que cette œuvre se distingue par le caractère qui convient surtout à la prière ; elle recueille doucement l'âme sur elle-même; elle lui parle un langage intime et la pénètre par mille accents profonds.

Cette puissance d'accent se fait surtout remarquer dans le *Kyrie*, en *si* mineur. Tout est sentiment et grâce dans ce beau morceau.

Le *Gloria* est une hymne qui s'élance pompeusement sur un mouvement vif, à trois temps, et se développe comme un morceau symphonique dans une unité parfaite. De belles mélodies s'enchaînent sur les paroles *Laudamus te*, *adoramus te*. Toutefois, au *Qui tollis*, le mouvement *allegro moderato* est suspendu pour faire place à un *largo* majestueux ; le premier motif reparaît ensuite, et le morceau se termine par une belle et large fugue : *In gloriâ Dei patris*, *amen*. Qui n'a présente à l'esprit la noble exposition du *Credo*, à laquelle succède l'*Incarnatus*, quatuor sans accompagnement, dans le style *alla Palestrina*, en contre-point double; tour de force harmonique, qui par bonheur n'enlève rien à ce morceau de son expression austère et profonde? Le drame commence avec le *Crucifixus*, murmuré par les voix, tandis que les instruments gémissent dans de longues tenues, sous un dessin des basses en *pizziccato*, gravement rhythmé. On ne saurait trop admirer ici la persistance de la forme principale, malgré les changements de mouvement motivés par les paroles, jusqu'à ce que le premier motif du *Credo* reparaisse avec un nouvel éclat.

Le *Sanctus* est un beau chant de triomphe; je n'aime pourtant pas le mot *sabaoth* rejeté aux basses sur le second temps de la mesure, après qu'il a été attaqué sur le premier temps par les autres voix. C'est le seul passage de l'œuvre dont l'effet me semble vulgaire. Mais, en revanche, rien de plus distingué, de plus élégamment gracieux que la mélodie du *Benedictus*, et les nobles et belles vocalises dans lesquelles elle s'entrelace.

L'*Agnus Dei* est un des plus beaux morceaux de cette messe, quoiqu'il soit, à mon avis, d'un caractère un peu trop sombre; mais ce défaut, car c'en est un, est racheté par une ampleur de dessin, une harmonie de contours, une force d'expression et une élévation de pensées dignes des plus grands éloges.

L'exécution de cette messe a été excellente; elle a produit une vive impression sur le nombreux auditoire. On n'applaudit pas sans doute dans une église, mais on est attentif, recueilli, ému; on n'applaudit pas, mais un frisson qui court, des larmes qui mouillent les paupières, trahissent ce qu'on éprouve. Les chœurs, composés des choristes de la paroisse et des élèves de l'école de musique religieuse dirigée par M. Niedermeyer, et l'orchestre de l'Opéra-Comique, ont fait merveille. L'église a de la sonorité, trop de sonorité peut-être, mais par cela même elle offre aux compositeurs l'avantage de produire beaucoup d'effet avec peu de frais et des moyens restreints. Il y a là de quoi ranimer la veine de nos musiciens religieux. Puissent-ils nous donner d'aussi belles œuvres que celles dont je viens de rendre compte!

Juillet 1857.

QUELQUES MOTS AUX COMPOSITEURS

ET AUX MAITRES DE CHAPELLE

A L'OCCASION D'UNE MESSE EN MUSIQUE ET D'UNE MESSE EN PLAIN-CHANT.

La première de ces messes est de la composition de M. Benoist, l'habile professeur d'orgue et d'harmonie au Conservatoire et organiste de la chapelle impériale ; l'autre n'a pas de nom d'auteur ; c'est le simple chant de l'Église.

Nous ne voulons pas faire ici de comparaison entre le plain-chant et la musique; on ne compare pas entre elles des choses tout à fait dissemblables et dont la donnée, le point de départ, la conception et la composition diffèrent essentiellement [1]. Nous dirons seulement que, dans les conditions de ce qu'on appelle « musique religieuse, » la messe de M. Benoist, exécutée le jour de Noël à Saint-Eustache, est peut-être, de toutes les messes que nous connaissons, celle qui se rapproche le plus de ce style gravement tempéré, sobre d'effet, recueilli, onctueux, doucement expressif, exempt de toute emphase et de toute déclamation, que nous

[1] Voir ci-dessus, page 239 et suiv.

avons plusieurs fois essayé de définir et dont nous recherchons avec tant de soin les modèles pour l'édification de nos lecteurs, l'instruction des compositeurs et la dignité du culte catholique.

Cette messe de M. Benoist est écrite dans le style classique et sévère qui a tant d'attraits pour les esprits élevés; elle est d'une expression toujours digne et convenable. Ce n'est pas l'art religieux sans mélange, à dire vrai; c'est encore l'art séculier, mais qui fait de sincères efforts pour s'épurer lui-même et s'élever à l'expression ineffable des divins mystères.

Pour cela, que faut-il ? Nous l'avons dit bien des fois et nous ne saurions trop le répéter : ne pas se chercher soi-même dans son œuvre, mais faire produire à son œuvre l'expression et l'accent d'un cœur qui adore Dieu et le confesse en esprit et en vérité; rentrer en soi-même, reconnaître sa faiblesse, sa faiblesse même comme artiste, quelque talent et quelque génie que l'on ait, car quelle langue humaine est digne de louer Celui que les Anges ne contemplent qu'en tremblant ? Que faut-il encore ? Abjurer, selon le conseil de l'Apôtre, tous désirs terrestres, *abnegantes secularia desideria*, et se bien convaincre que les plus belles idées musicales, les plus belles formes, les plus beaux effets, ne sont en eux-mêmes qu'un vain bruit, un simple amusement pour l'oreille, s'ils ne sont animés de ce souffle inspirateur qui fait passer le sentiment, la douleur, la componction, la prière en un mot dans l'âme et sur les lèvres des auditeurs. Ce souffle inspirateur, il faut vouloir l'obtenir, et, pour l'obtenir, il faut déposer toute préoccupation personnelle. Si le chant religieux n'est pas la prière chantée, il n'est rien; or, quand on pense à soi en priant, ce n'est pas

pour se glorifier, mais pour s'humilier. On ne saurait dire l'élévation que cet abaissement seul donne aux pensées, et c'est au point de vue de la vérité dans l'art, aussi bien qu'au point de vue de la perfection chrétienne, que l'on peut proclamer la maxime que quiconque s'exaltera sera humilié, et quiconque s'abaissera sera exalté. « Il faut s'abaisser, se rendre simple, devenir enfant (c'est Fénelon qui parle). C'est là que se trouve la vraie instruction qui est l'intérieure, et non dans les choses qui ont de l'éclat au dehors. » Il dit encore : « La petitesse sera votre force dans la faiblesse même. »

Je ne serais nullement éloigné de soutenir en thèse générale que, en dehors et au-dessus des règles de l'art, que l'artiste religieux doit posséder avant tout, il doit, s'il veut atteindre à toute la perfection possible, se soumettre à ces autres règles d'où dépend, pour le chrétien, la perfection de la vie spirituelle; en d'autres termes, que les règles de la vie spirituelle qui font le chrétien parfait font aussi le parfait artiste.

Je suppose que l'artiste lisant le psaume *Miserere* soit frappé comme chrétien de ces paroles : *Et spiritu* PRINCIPALI *confirma me*, — fortifiez-moi de votre esprit supérieur, — et que, par un retour vers son art, il sente la nécessité de s'exprimer au moyen d'idées musicales qui n'inspirent à ses auditeurs que des pensées hautes et non de celles qui les inclinent vers la terre ; soyez sûr dès lors qu'il repoussera toutes les tournures, toutes les formules, toutes les inflexions et les ornements qui rappelleraient trop la phraséologie de l'art mondain et théâtral. J'en dirai autant de ces autres paroles : *Cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies*, — Seigneur, vous ne rejetterez pas un cœur contrit et humilié. —

Quelques notes plaintives, se dira-t-il, quelques soupirs prolongés et répétés exprimeront cent fois mieux l'humilité et le repentir que la recherche de modulations et la combinaison de formes laborieuses qui exprimeraient une idée toute contraire. L'artiste lira dans un autre psaume : *Elegi abjectus esse in domo Dei mei, magis quam habitare in tabernaculis peccatorum,*— j'ai préféré être caché et comme oublié dans la maison de Dieu, plutôt que d'habiter sous les tentes des pécheurs. — Par conséquent, se dira encore l'artiste, je me garderai bien d'emboucher la trompette et de sonner des fanfares dans ce temple où je suis le dernier des derniers, et où il doit être interdit à mon art d'apporter le luxe et le bruyant éclat des chants par lesquels les puissants du monde célèbrent leurs vaines joies.

Il n'y a pas un psaume, pas une prière de la liturgie qui ne renferme quelques paroles, quelques préceptes, dont l'artiste religieux ne puisse tirer un enseignement pratique.

Et remarquez que tout cela ne s'oppose en aucune manière à l'emploi des ressources et des procédés de l'art tel qu'il est humainement constitué; tout peut être dit selon l'esprit de ce que l'on veut représenter ; il n'y a qu'à ne point confondre ce qui a une destination purement mondaine avec ce qui doit être affecté à une destination religieuse.

Je voudrais que, dans les compositions religieuses, il y eût une qualité sans laquelle les morceaux les mieux faits ne sont jamais qu'un pur jeu d'esprit ; cette qualité est ce qu'on appelle *le cœur*. Combien de fois n'entendons-nous pas dire, à l'audition d'un morceau quelconque, vocal ou instrumental ; cette musique est correcte,

régulière, ingénieusement écrite, mais il n'y a pas de cela ! — Et l'on porte la main sur la poitrine, ce qui signifie : il n'y a pas de cœur ! « Que l'esprit cherche moins et que le cœur se livre davantage ; » c'est toujours Fénelon qui enseigne. Toutefois entendons-nous : il y a cœur et cœur, si je puis ainsi parler : il y a le cœur qui bat et qui soupire pour les choses de la terre ; il y a le cœur qui palpite et qui bat pour les choses du ciel. *Sursum corda !* Le cœur en haut ! C'est ce cœur en haut qui donne tant d'élan, tant de foi et d'accent aux chants de ce pauvre et éloquent missionnaire qui savait à peine les sept notes de la gamme, le père Bridaine. C'est aussi ce cœur en haut qui a inspiré tant de chants d'église, ces Jérémies, ces litanies, dus à d'obscurs maîtres de chapelle qui ne se sont jamais inquiétés de savoir si leurs noms survivraient à leurs œuvres, et qui faisaient naturellement passer dans celles-ci cette simplicité de foi, cette dévotion naïve et cette affectueuse piété qui remplissaient leur âme, si bien que ces mêmes œuvres nous semblent aujourd'hui cent fois plus touchantes que les conceptions les plus artistement élaborées, et que nous ne craignons pas de les proposer pour modèles à la science contemporaine.

A mérites et à talents égaux, l'artiste chrétien aura donc toujours l'avantage sur l'artiste qui ne l'est pas. Un acte de foi est mille fois plus fécond que les plus savantes combinaisons d'un esprit qui ne relève que de lui-même. Et cet acte de foi, il n'est pas aussi rare qu'on le pense. En combien d'occasions ne l'ai-je pas surpris chez des artistes indifférents, incroyants même, qui l'ont fait sans s'en douter, dans leur propre cœur, à l'insu de leur raison ou malgré elle ! Tant il est vrai qu'il

n'y a pas d'homme qui ne soit un mystère pour ses semblables et un plus grand mystère pour lui-même s'il sait se regarder. Oui, je me plais à le dire, cet acte de foi, je l'ai surpris chez des artistes extérieurement éloignés de toute croyance, de toute pratique, dans certains moments où, se jouant, pour ainsi dire, dans le lointain de leur imagination, avec les souvenirs de leur pieuse enfance, avec tout ce qu'aujourd'hui, dans l'orgueil de leurs pensées, ils appellent leurs naïves superstitions, ils se sont laissé reprendre aux premières émotions du berceau, de la prière faite sur les genoux de la mère, des devoirs religieux accomplis sous la douce et austère tutelle de l'aïeule; c'est dans ces moments qu'ils ont trouvé des accents d'une candeur, d'une piété, d'une suavité délicieuses. Et que m'importe, à moi, si leur esprit nie ces croyances que leur cœur affirme, puisque leur cœur dément leur raison? « Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point, » a dit Pascal. Est-ce que le cœur n'a pas la meilleure part dans les choses de ce monde? N'est-ce pas par le cœur que l'on sent, que l'on aime, que l'on vit? N'est-ce pas, en définitive, le cœur qui a raison contre la raison?

Écoutez donc, artistes, la voix de vos cœurs dans un religieux silence, et laissez dire la raison. Recueillez en vous ce qu'il y a de meilleur, vos sentiments les plus purs, les plus ingénus, les plus enfantins. Voulez-vous être sublimes? redevenez enfants. Pratiquez le détachement de vous-mêmes, la pauvreté d'esprit. « Cette pauvreté intérieure doit être notre unique trésor, » dit le maître de la vie spirituelle que j'ai déjà cité; « les savants mêmes ne savent plus rien lorsqu'ils ne sont plus de petits enfants entre les bras de leur mère. » Travaillez

donc en vue de Dieu, et priez-le de travailler avec vous, et vous ferez des chefs-d'œuvre [1]. Ne vous laissez donc pas aller à la tentation de plaire à l'orgueil du siècle; tâchez de plaire aux simples, aux droits, à ceux qui cherchent à plaire à Dieu; car, comme dit magnifiquement le grand Corneille:

> **Cet orgueilleux savoir, ces pompeux sentiments**
> **Ne sont aux yeux de Dieu que de vains ornements;**
> **IL NE S'ABAISSE POINT A DES AMES SI HAUTES.**

Revenons à la messe de M. Benoist. C'est parce que l'auteur a cherché à s'effacer lui-même en présence de Dieu qui réside sur l'autel, à « abaisser, » pour ainsi parler, chez lui le musicien au niveau du chrétien, qu'il a écrit une messe aussi remarquable par le choix, la convenance et la grâce des idées, que par l'enchaînement de ces mêmes idées et la beauté des modulations. Cette absence de toute recherche ambitieuse se voit dans l'instrumentation que l'artiste a disposée bien moins pour l'effet dramatique que pour la couleur religieuse, en se bornant à un trio d'instruments à cordes: violons, altos et basses (sans seconds violons, leur sonorité se confondant, dans une église, avec celle des premiers, et nuisant, par conséquent, à la clarté des dessins), trio d'instruments à cordes soutenu de l'orgue et, par inter-

[1] En écrivant, au mois de janvier 1860, cet article dans *la Maîtrise*, je ne me doutais pas que je ne faisais que traduire ou paraphraser le concile d'Aix-la-Chapelle: « Tales ad... cantandum et psallendum in ecclesià constituantur, qui non SUPERBE SED HUMILITER debitas Deo laudes persolvant, ...et doctos demulceant et minus doctos erudiant: *plusque velint in.... cantu populi ædificationem*, QUAM POPULAREM VANISSIMAM ADULATIONEM. Apud D. Jumilhac; Notes et authoritez de la partie I, ch. IX.

valles, de deux harpes. De là un style tempéré et pénétrant, une expression douce et calme. C'est ce qu'a fort bien fait remarquer M. Édouard Batiste, qui a rendu compte, dans *le Ménestrel*, de cette messe de M. Benoist. « Dans la nouvelle messe si suave, si bien écrite pour les voix et pour l'orchestre, où chaque modulation, chaque finesse harmonique arrive si juste et si à propos que l'on croirait l'œuvre écrite par Haydn, il n'y a pas une longueur, et l'assistant peut suivre le saint sacrifice de la messe sans le voir entravé par l'ignorance ou le savoir inopportun du compositeur. » J'ajoute que l'exécution de cette messe n'a rien laissé à désirer pour la précision, l'ensemble, l'observation des nuances. M. Périer, dont la voix de ténor a du charme et de l'onction, M. Guyot, dont la voix de basse est pleine et sonore, ont parfaitement rendu les soli, et M. Hurand, maître de chapelle de Saint-Eustache, et M. Hénon, organiste du chœur, ont droit aux plus grands éloges pour l'habileté et l'expérience qu'ils ont déployées, l'un en dirigeant, l'autre en accompagnant cette belle composition.

Je regrette de m'être laissé entraîner si loin, et d'avoir si peu de temps et d'espace à consacrer à la seconde messe dont je voulais parler, une messe en plain-chant que j'ai entendue dernièrement dans l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas ; car ces belles messes en musique, même ces messes de Palestrina, d'Orlando Lasso, des grands maîtres de la grande école romaine, si religieuses, si sublimes, tout cela, il faut bien le dire, c'est du luxe, c'est du superflu. L'âme du service divin, de l'office usuel et populaire, à la portée des grandes cathédrales et des églises de campagne, c'est le plain-chant, le chant

ambrosien, grégorien, si méprisé aujourd'hui. Combien d'églises recherchent le superflu et non pas le nécessaire! Combien prétendent exécuter une messe de Cherubini, à grands chœurs et à grand orchestre, et n'ont pas de quoi chanter une messe des semi-doubles! De l'accessoire on a fait le principal. Aussi l'on se plaint d'être pauvre! on demande, selon l'importance des paroisses, ce que l'on y peut réaliser en fait d'exécutions musicales, quand on n'a que huit mille, dix mille, douze ou quinze mille francs à dépenser par an. Oui, faisons cette réflexion en passant, la musique est chère, bien plus chère que le plain-chant. Le plain-chant est une économie, et c'est une des raisons peut-être pour lesquelles il est dédaigné. Allons donc! est-ce qu'une chose peut être belle quand elle coûte si peu? — Fort bien, messieurs, vous préférez la musique? eh bien! vous la payerez.

Voilà ce que c'est que d'avoir perdu le goût du chant ecclésiastique! Hélas! nous n'en comprenons plus le sens, et la manière dont il est exécuté en est la preuve désolante. Quelle lourde et assommante psalmodie! Quel affreux et ridicule amalgame de paroles estropiées, de mugissements inhumains, de sons féroces, de mélopée sépulcrale, sans accents, sans rhythme, sans mélodie, sans cadence! « Une série de grosses notes poussées à pleine poitrine, sans distinction de temps forts et de temps faibles, est, j'en conviens, ce qu'il y a de plus barbare au monde; mais ce n'est pas là le chant d'église, » a dit don Prosper Guéranger dans son approbation de *la Méthode raisonnée du plain-chant*, par M. l'abbé Gontier. Voilà le chant de l'Église, ce chant prôné, admiré par tant de saints, de pontifes, de docteurs, de rois, de tout

ce qu'il y a de plus haut dans l'Église et dans le monde; voilà le chant grégorien tel qu'il est presque universellement pratiqué aujourd'hui. A coup sûr, « ce n'est pas là le chant de l'Église. » Ne vous étonnez plus si peu à peu on réduit à rien son rôle dans l'office pour faire à la musique la place la plus large; ne vous étonnez plus si le prêtre qui ne connaît pas ce chant, qui ne l'a pas étudié au séminaire, le qualifie de psalmodie maussade et brutale, et réserve toutes ses admirations aux fioritures langoureuses, aux délicatesses apprêtées de l'art mondain.

De toutes les paroisses où les véritables traditions du chant grégorien se sont plus ou moins conservées, et le nombre en est bien petit, la paroisse de Saint-Jacques-du-Haut-Pas doit être placée en première ligne. Il y a là un maître de chapelle dont il faut proclamer le nom à haute voix, M. Dhibaut[1], qui s'est dit : Non, le plain-chant n'est pas cette lourde enfilade de grosses notes, heurtées, martelées, grommelées par des voix caverneuses ; le plain-chant, c'est l'alliance la plus naturelle de la parole et du chant; c'est une parole, c'est une mélodie, parole et mélodie rhythmée, modulée, cadencée. « Le plain-chant, comme dit l'abbé Gontier, c'est la « langue vulgaire de l'Église , l'idiome musical du « peuple; son rhythme est celui de la prose; sa pro- « sodie, l'accentuation de la prose ; sa tonalité, la tona- « lité du peuple. » Voilà ce que s'est dit M. Dhibaut, et il a formé des chantres qui chantent le plain-chant de manière à le faire aimer, de manière à ce que son expression soit celle *de la prière;* ils le chantent non pas

[1] Aujourd'hui maître de chapelle à Saint-Thomas-d'Aquin.

en mesure, mais avec mesure, avec sentiment, avec accent; et le peuple chante avec les chantres. C'est une récitation naturelle, coulante, mélodique, flexible. Je ne parle pas de l'organiste accompagnateur. Il mêle malheureusement l'harmonie moderne à la tonalité ecclésiastique; mais toutes les réformes ne peuvent se faire du même coup. Quant au plain-chant, l'exécution de Saint-Jacques-du-Haut-Pas est susceptible sans contredit de nouveaux perfectionnements, mais c'est la plus satisfaisante que j'aie entendue. On ne saurait trop encourager, trop louer les efforts de M. Dhibaut; il a donné un grand exemple. Que tous les maîtres de chapelle, que tous les ecclésiastiques qui nient le plain-chant, aillent entendre le plain-chant exécuté par M. Dhibaut, et, après avoir nié, ils affirmeront. En faisant cela, M. Dhibaut a fait une œuvre plus méritoire et plus catholique que s'il avait écrit le *Requiem* de Mozart, voire la messe du pape Marcel. Il a restitué le plain-chant à son église, à une seule, mais d'autres suivront. Fasse le ciel qu'il achève sa tâche! Et il l'achèvera, car il a l'intelligence et la volonté.

Janvier 1860.

DEUX *SANCTUS* ANONYMES.

Parlons aujourd'hui de deux *Sanctus Deus*, *Sanctus fortis*, etc., pour l'adoration de la Croix et les vendredis de Carême. Ces deux morceaux sont bien faciles, si ce n'est pour le style, du moins pour l'intonation, parce qu'ils sont simples comme la plus simple prière du plus simple fidèle; ils sont bien beaux aussi. Je ne crois pas que *la Maîtrise* ait publié rien de plus pieux, de plus onctueux et de plus touchant. Je n'excepte pas même les admirables morceaux de Palestrina et de Vittoria. Sous le rapport de l'expression, nos deux *Sanctus* égalent tout ce qu'on peut imaginer de plus parfait. Si beaux que je les trouve, je ne les trouve pourtant pas beaux également, quoique souvent je sois tenté de dire que le plus beau est le dernier que je viens d'entendre. Oui, à tête reposée, et pour ainsi dire en les considérant à distance, je sais bien celui que je préfère, que je trouve plus un, plus uni, plus austère, de cette austérité qui mêle la suavité à la profondeur. Je ne dirai pas néanmoins ma préférence, tant je suis loin de vouloir imposer mon goût à qui que ce soit[1].

[1] Ces deux morceaux ont été publiés dans *la Maîtrise* du 15 février 1860.

Pourquoi ces deux *Sanctus* produisent-ils sur nous, et ont-ils produit sur les maîtres et les gens de goût auxquels nous les avons montrés, une de ces impressions que l'on n'oublie pas? Est-ce parce qu'on y reconnaît, pour ainsi dire, l'empreinte d'un vaste génie musical? Est-ce que, dans leur facture, ils révèlent la touche habile et savante d'un artiste créateur? Est-ce parce qu'on y admire une grande richesse de modulations? Nullement. Il n'y a aucune raison de dire que les auteurs qui nous les ont laissés, et dont les noms nous sont inconnus, fussent de grands musiciens. Ce sont néanmoins des chefs-d'œuvre, parce qu'on y sent un cœur abîmé de douleur à la vue de Jésus-Christ crucifié; parce qu'on y sent une âme tellement absorbée dans la contemplation du divin mystère, qu'elle exhale sa prière et sa plainte sans souci de la forme extérieure; parce qu'elle est toute à ses larmes, au sentiment de repentir et d'anéantissement dont elle est pénétrée : *Posuit me desolatam, tota die mœrore confectam.*

De pareils accents, où en trouver de semblables, d'aussi vrais, d'aussi simples, d'aussi profonds? Dans les maîtres. Oui, je le reconnais : Beethoven, le plus grand, le plus sublime de tous, en a de semblables en cent endroits de ses œuvres. Ouvrez son fameux quatuor en *ut dièse mineur*. Là, entre le scherzo en *mi* et le finale, dont le début est si énergique et si emporté, est placé un court adagio en *sol dièse mineur* dans lequel ce grand génie humilie son front dans la poussière, et pleure et prie sur le mode de nos deux *Sanctus*. C'est la même corde intime, le même cri du cœur, le même sanglot; cet adagio arrachait des larmes à notre grand violoniste Baillot, dont l'âme était si chrétienne et si tendre.

Un jour qu'il jouait ce quatuor, il fut obligé de s'interrompre, vaincu par l'émotion. Ouvrez l'adagio du dixième quatuor (en *mi bémol*), à cette phrase mineure dont l'accent est plein d'une douloureuse tendresse et dont le retour est si poignant; prenez le chant des altos dans l'andante de la symphonie en *la*, l'adagio de la symphonie avec chœurs, et vingt autres morceaux des quatuors, trios, sonates, de l'immortel symphoniste, et vous vous convaincrez que ce grand Beethoven, que des critiques contemporains se sont plu à représenter comme en révolte contre toute croyance et comme le génie du doute et de la négation, a été, de tous les musiciens célèbres (je mets hors de comparaison les maîtres de l'école catholique romaine) celui qui semble avoir retrouvé la voix des lamentations de Jérémie, l'accent prophétique d'Isaïe, et les accords de la harpe de David. Oui, ce style simple, cet accent de nos deux *Sanctus* se rencontre chez Beethoven; il est vrai, sous des formes d'art merveilleuses et splendides. Mais que me font à moi, pauvre fidèle, ces formes d'art? Cela est bon pour l'œuvre humaine que la foule ne comprend pas toujours. A l'église, au pied de la croix, l'accent seul me suffit. Quand je chante ces *Sanctus*, je me sens plus pieux; je suis ému jusqu'au fond de mon être, et mes auditeurs se sentent plus pieux aussi, parce que l'âme de celui qui les chanta le premier retentit comme un écho dans la mienne et dans celle de ceux qui m'écoutent. C'est ici le cas de dire, en empruntant les expressions du concile d'Aix-la-Chapelle, que ces chants parlent au cœur du savant comme au cœur de l'ignorant, des habiles et des simples, parce que leurs auteurs, loin de rechercher les vaines approbations de la mul-

titude (*popularem vanissimam adulationem*), se sont oubliés eux-mêmes.

Je connaissais ces deux *Sanctus* depuis mon enfance. Je les avais entendu chanter bien des fois dans ma chère église de Cavaillon. Ces dernières vacances, je me suis bien promis de les tirer de l'oubli. J'ai eu recours à une excellente et respectable parente, autrefois bonne musicienne, qui m'a dicté l'un; j'ai demandé l'autre à un bon vieillard, ancien maçon, qui avait jadis une charmante voix de ténor. Une fois ces deux morceaux réinstallés dans ma mémoire, l'harmonie est venue d'elle-même, naturelle, je crois, convenable et pure. Mes bons amis et maîtres, MM. Meyerbeer, Benoist, V. Alkan, Ch. Gounod et de Vaucorbeil ont bien voulu en juger ainsi.

D'où viennent ces deux *Sanctus?* Ont-ils été composés par un prêtre ou un organiste de l'église de Cavaillon? Ou bien encore viennent-ils de cette Maîtrise d'Avignon, qui a jeté un si grand éclat au temps des Papes et dans les deux siècles suivants? Je ne saurais le dire, mais qu'importe? Chantons ces *Sanctus* avec les sentiments de foi et de componction dont étaient animés ceux qui les ont composés, eux qui n'ont pas recherché la gloire d'un vain nom, et qui ont dû se dire, comme les Machabées : *Moriamur in simplicitate nostrâ!*

Février 1860.

LITTÉRATURE ET VARIÉTÉS

MUSICALES

L'ANGE ET LE MUSICIEN

Les lecteurs de ce journal[1] appartiennent presque tous à une classe tout à fait étrangère à ce qu'on nomme à Paris le monde des arts et des théâtres. Malgré cela, il en est peu qui n'aient ouï parler, une ou deux fois dans leur vie, d'un artiste ayant nom CHRÉTIEN URHAN. Chrétien ! Ah ! il est bien nommé, cet artiste. Toute sa vie est là, dans ce seul mot, et ce mot est son nom ! Urhan est un vrai chrétien, c'est un chrétien des temps primitifs de l'Église ; c'est un solitaire, un anachorète. Nous ne voulons pas raconter la partie de cette existence qui se dérobe sous l'humilité du chrétien. Mais on peut dire quelques mots de la vie publique de l'artiste.

Urhan le Chrétien, Urhan, tel qu'il vient d'être dépeint, est premier violon au grand Opéra. Ne vous effarouchez pas, pieux lecteur. Ceci est un secret entre Dieu

[1] *L'Univers.*

et lui, et le prêtre qui tient auprès de lui la place de Dieu. Qu'il vous suffise de ceci : Urhan est pauvre, il vit de ses leçons et de son archet. Voulez-vous quelque chose de plus encore? Eh bien, je vous le dis en vérité, Urhan, le premier violon à l'Opéra, ne sait pas plus ce qui se passe à l'Opéra que vous qui n'y avez jamais mis le pied. Jamais ses yeux ne se sont portés sur la scène, jamais dans la salle; il ne connaît que son pupitre. Pour ce fait-ci, du moins, je peux l'attester en toute certitude.

On retrouve Urhan dans tous les concerts; c'est que Urhan, qui ne demande jamais de services à personne, n'en refuse à qui que ce soit; il est toujours aux ordres d'autrui. Un artiste veut-il faire connaître son talent, est-il dans le besoin; instrumentiste ou chanteur, comédien ou exécutant, il peut toujours compter sur Urhan. Tout pauvre qu'il est, Urhan fait une aumône journalière de son talent.

Urhan donne deux concerts par an, et ce qu'il nomme ainsi ce sont deux cérémonies religieuses. Le 22 novembre, jour de la fête de sainte Cécile, et le 27 mars, jour de l'anniversaire de la mort de Beethoven, on célèbre dans l'église de Saint-Vincent-de-Paul [1] une messe basse, et, sur des lettres d'invitation ou un avis inséré dans les journaux, tout ce que Paris renferme d'amateurs sérieux se rend à cette solennité, pendant laquelle Urhan et ses amis exécutent des morceaux de musique instrumentale en rapport avec l'objet de la cérémonie. Une messe en l'honneur de sainte Cécile, la glorieuse patronne des musiciens, une messe pour le repos de l'âme de Beethoven, voilà, tour à tour, ce qui décide du pro-

[1] L'ancienne église de ce nom, située rue de Montholon.

gramme ; car Beethoven, comme Haydn et Mozart, et ceci est bien remarquable, était catholique et croyant. Urhan m'a montré la lettre d'invitation qui lui fut adressée de Vienne après la mort de Beethoven. Elle était ainsi conçue, à quelques mots près : « Vous êtes prié d'assister aux service et enterrement du célèbre Ludwig van Beethoven, décédé à Vienne le 27 mars 1827, *muni des sacrements de l'Église*, qui auront lieu, etc., etc., etc. » Oui, nous pouvons nous en glorifier : ces trois grands génies, Haydn, Mozart et Beethoven, ces trois maîtres par excellence, étaient catholiques et croyants. Revenons à Urhan. Quand on lui demande pourquoi lui, le compositeur élevé, le virtuose admirable sur le violon et sur l'alto, ne donne pas d'autres concerts en d'autres lieux, il répond simplement : *c'est qu'à l'église le public doit s'abstenir de toute marque d'approbation ou d'improbation; ailleurs, il n'en est pas ainsi.*

Ainsi, Urhan vit alternativement dans les deux mondes les plus opposés; il occupe les deux extrémités de l'échelle sociale. A jour et à heure fixes, il est lancé parmi les artistes, les histrions, les danseurs, les baladins, au milieu du tourbillon des joies du siècle; à jour et à heures fixes, il est recueilli dans le sanctuaire, enveloppé de la sainte terreur des mystères de la religion. Dans l'un et l'autre de ces deux mondes si différents il est aimé, estimé, vénéré de tous. Ici comme là il est toujours le même, toujours semblable à lui; immobile, mort extérieurement, la vie chez lui semble s'être réfugiée tout entière dans son âme contemplative et ardente; son âme prie et chante continuellement, et, prier et chanter, c'est pour Urhan une seule et même chose. Il s'est dit comme l'apôtre : *Psallam spiritu*,

psallam et mente. Urhan chante pour l'amour et la gloire de Dieu. La musique, c'est son langage; c'est la seule parole qui puisse convenir à l'élan de son âme.

Or donc, pour en venir au fait que je veux vous raconter, Urhan était allé prier et chanter seul dans le bois de Boulogne. Déjà, il avait entrepris d'écrire une mélodie sur la poésie de Reboul, boulanger à Nîmes, intitulée : *l'Ange et l'Enfant.* Mais ici nous devons transcrire le récit extraordinaire déjà imprimé dans quelques feuilles :

«Il se promenait, dit M. Ernest Legouvé, dans le fond du bois de Boulogne, seul, dans une petite allée : l'esprit sombre et abattu, dans une de ces dispositions de langueur enfin où l'on se demande : suis-je bien le même qui hier vivait et pensait si ardemment? Tout à coup, il entend dans l'air un son qui le fait tressaillir, il lève la tête; à ce son en succède un autre; une mélodie commence; il lui semble qu'une voix chante les paroles de l'ange et de l'enfant sur un autre air que le sien. Il prête l'oreille; cet air était bien plus simple et bien plus touchant; la mélodie se développe; il distingue non-seulement l'air, mais l'accompagnement, l'accompagnement avec harpe éolienne. Surpris ainsi en pleine et amère tristesse par une inspiration céleste, sa tête s'exalte jusqu'au délire, et alors il entend une voix qui lui dit : *Mon ami, écrivez ce que je vous ai chanté.* Il revient, il écrit, il ajoute quelques notes inentendues à ce chant, il le complète par deux autres morceaux, et il pose en tête ce titre significatif : *Auditions*[1] *!* »

[1] Voir l'écrit intitulé : *Auditions de Chrétien Urhan, extrait de la* Gazette de France *du* 21 *novembre* 1835. On peut consulter le numéro de la *Gazette.* Nous pensons, du reste, que plusieurs

Cette composition, ou plutôt cette *révélation* musicale, ne tarde pas en effet à être publiée sous ce titre ; elle porte aussi la date du jour où elle eut lieu dans le bois de Boulogne avec les paroles de l'Ange : *Mon ami, écrivez ce que je vous ai chanté.* Mais écoutons encore M. Ernest Legouvé :

« Pour Urhan, il n'y a que deux choses dans le monde, Dieu et la musique ; c'est une noble et sainte vie que la sienne ! Oui, il a entendu ! je le crois ! je le crois, parce qu'il est homme de vérité et de talent, et cette audition est une inspiration ; je le crois, parce qu'il est homme de bien, et cette audition est une récompense ; je le crois, enfin, parce qu'il l'a dit. Il est beau d'avoir une vie ainsi faite, que la seule affirmation de notre parole donne autorité à des choses qui sont hors de croyance.

« Dès qu'il eut écrit l'audition, il pensa que c'était un devoir de la publier ; car, selon lui, toute bonne œuvre est une bonne action. Urhan porta donc cette œuvre à l'éditeur ; mais comme il lui répugnait de vendre ce chant de l'Ange, de vendre *ce qui n'était pas de lui ni à lui*, il mit en pratique la ravissante phrase de l'Évangile : « Donnez gratuitement ce qui vous a été « donné gratuitement : » et il dit au marchand : « Voici « ce que j'ai fait, et comment je l'ai fait : je veux que le « produit en soit distribué aux pauvres. » Mais le marchand (M. Richault ; il est vraiment pour quelque chose dans cette œuvre), frappé de la composition et de l'intention de l'auteur, lui répond qu'il graverait l'ouvrage,

exemplaires de l'*Extrait* se trouvent encore chez M. Richault, marchand de musique et éditeur des Œuvres de M. Urban. (Note de 1836.)

mais à ses frais, et qu'il voulait être de moitié dans cette aumône. Enfin, pour compléter tout cela, ce morceau a été exécuté, pour la première fois, à la Sainte-Cécile, dans l'église de Saint-Vincent-de-Paul, le 22 novembre. »

Voilà le récit de M. E. Legouvé, et lorsque nous avons demandé à Urhan ce qu'il fallait penser de ce récit, il nous a répondu par ces trois mots : « C'est la vérité. »

Le succès de cette composition, la curiosité qu'elle excita dans le public, l'intérêt qui s'attache autant à la personne d'Urhan qu'aux productions qui sortent de sa plume, le déterminèrent à donner, dans les salons de M. Petzold, une séance de musique religieuse, dans laquelle cette œuvre fut exécutée, et dont le produit fut consacré à l'œuvre de Saint-Vincent-de-Paul. La séance s'ouvrit par les deux quintettes d'Urhan, dans lesquels une rêverie sévère, extatique, ascétique, des accents tour à tour terribles et calmes, font éprouver à l'auditeur les impressions les plus diverses. On y entendit ensuite deux morceaux de Schubert; l'un est son beau septuor avec timbales; l'autre est l'andante d'un quatuor posthume, et dont le motif est une des plus belles mélodies du compositeur allemand : *la Jeune Fille et la Mort.*

Urhan s'assit au piano pour exécuter ses *lettres.* Que ceci ne vous étonne pas : je vous ai déjà dit que la musique est le langage d'Urhan ; il ne faut donc point être surpris s'il écrit des *lettres en musique.* La première est intitulée *l'Absence.* En effet, l'idée qui se présente d'abord à l'ami qui écrit à son ami est celle de la séparation. La seconde est intitulée : *Souvenir d'un temps meilleur;*

la troisième, *Orage;* la quatrième, *Désir du ciel;* le ciel est le rendez-vous de tous les amis qui s'aiment dans le Seigneur. Sauf la troisième, ces *lettres* sont des modèles d'expression, de fraîcheur et de sentiment. Quant à l'*Orage*, il me semble un contre-sens, parce que le compositeur a peint un orage naturel, tandis qu'évidemment c'était un orage de l'âme qu'il avait en vue.

Urhan accompagna lui-même les *Auditions.* Une jeune femme chanta la mélodie de *l'Ange* avec une pureté et un accent vraiment angéliques. Ce morceau, *audacieux de simplicité*, comme on l'a dit, respire un parfum du ciel. L'accompagnement est, pour ainsi dire, une vibration aérienne. Urhan joua sur le piano deux autres morceaux qu'il a ajoutés à la mélodie de *l'Ange;* ce sont *les notes inentendues* dont parle M. E. Legouvé. Ces deux morceaux sont gracieux sans doute. Mais Urhan, je le lui demande à lui-même, n'aurait-il pas dû s'en tenir à *l'inspiration première?* et le langage de l'homme ne doit-il pas paraître un peu froid après que l'ange a parlé?

Mars 1836.

L'ORGUE

L'orgue, l'instrument sacré, sacerdotal, cette grande invention anonyme, en ce sens qu'aucun homme ne saurait s'en faire honneur, mais invention collective, sociale, en ce qu'il est le produit de tous les éléments de la civilisation chrétienne, l'orgue, ce pivot sur lequel roulent tous les développements de la musique moderne, est à la fois un instrument un et multiple : multiple, parce qu'il contient en lui les divers types des divers instruments dont la réunion forme l'orchestre ; un, parce que ces mêmes instruments, obéissant à la même pensée et à la même main, viennent se confondre dans l'unité de sa résonnance, comme, sans se confondre, ils se réunissent dans l'unité de sa structure. Ajoutez un jeu à cette multitude de jeux ; l'orgue n'en sera pas moins un. Retranchez un ou plusieurs jeux ; l'orgue n'en sera pas moins multiple.

Si, fidèle au principe de son institution, l'orgue consent à se montrer le représentant d'un ordre social dans lequel le dogme chrétien est roi de la pensée humaine, l'orgue est non-seulement le roi des instruments, il est

encore roi dans toute l'étendue du domaine musical; il le régit en hauteur, en largeur et en profondeur; il préside à la direction de l'art, à son développement, à son évolution. L'orgue existait lorsque l'orchestre n'existait pas ou n'existait que partiellement et, pour ainsi dire, par emprunt. En un sens, tout l'art existait néanmoins, car tout ce qui n'existait pas avait dans l'orgue son germe. Du haut du sanctuaire, l'orgue étendait sa domination à l'art universel : *urbi et orbi*.

Mais si l'art méconnaît son origine et déserte le temple, soyez sûr que l'orgue s'est montré infidèle à sa mission, soyez sûr qu'il a abdiqué. Désormais il est mort dans le temple abandonné; car ce qu'on y entend, ce n'est plus lui, c'est un écho appauvri, c'est une imitation débile de l'art extérieur.

Et toutefois, dans cet état de dégradation, l'orgue jouit encore d'une souveraineté indirecte et éloignée en se reproduisant au dehors sous deux types correspondant aux deux caractères primitifs et distincts que nous avons remarqués d'abord en lui : sous le rapport de l'unité de l'harmonie, il se reproduit dans le piano; sous le rapport de la multiplicité des instruments, il se reproduit dans l'orchestre. Par l'un, il a pénétré dans les salons et les concerts; par l'autre, il a envahi les concerts et les théâtres.

Deux tendances sont à remarquer aujourd'hui dans les développements du piano et de l'orchestre. Tandis que, d'un côté, certains compositeurs, Rossini et son école, ont fait entrer dans l'orchestre une foule de traits, de formules d'accompagnement qui leur avaient été suggérés par le mécanisme du piano, et qu'ils avaient trouvés, pour ainsi dire, tout faits sous leurs doigts; d'un

autre côté, une autre école s'efforce d'approprier au piano certaines combinaisons et certains effets appartenant à l'instrumentation. Ainsi, les premiers ont voulu introduire le piano dans l'orchestre, les seconds transporter l'orchestre dans le piano. En sorte que l'on peut dire présentement que l'orchestre et le piano, tous deux issus de l'orgue, comme deux branches sorties de la même tige, tendent à se rapprocher, pour venir peut-être un jour se rattacher au tronc commun.

Janvier 1835.

RESTAURATION DU PLAIN-CHANT

Livres de chant de la commission de Malines. — *Cours complet de plain-chant*, par M. Adrien de La Fage. — *Précis historique et critique sur la restauration du plain-chant*, par monsignor Alfieri.

Les grands travaux qui se préparent pour l'adoption définitive des nouveaux livres de plain-chant, par suite du changement de liturgie dans certains diocèses, vont fixer de nouveau l'attention sur les livres déjà publiés par la commission de Malines. On sait que la révision du texte de cette commission a été confiée à un savant modeste, harmoniste et organiste habile, M. Edmond Duval, qui, avant de partir pour Rome, où il exécuta son travail, concerta mûrement ses plans avec un théoricien d'un grand mérite, M. l'abbé Janssen, et s'assura également le concours de deux autres hommes très-éclairés, MM. de Voght et Bogaerts. Puisque je viens de nommer M. Janssen, qu'il me soit permis d'exprimer la haute estime que je professe pour les travaux de ce savant ecclésiastique et notamment pour son ouvrage intitulé : *Les Vrais principes du chant grégorien,* qui, à l'exception toutefois d'un seul passage, est celui où les lois de la tonalité ancienne ont été exposées avec le plus de méthode et de clarté, et sans aucun mélange de principes

contradictoires, ainsi que cela a malheureusement lieu dans plusieurs traités estimables à beaucoup d'égards. Pour rendre toute ma pensée, j'ajouterai que l'oreille musicale de M. Janssen est à coup sûr la plus « grégorienne » que je sache. Aussi son livre est-il le résumé complet des plus pures notions de la doctrine.

Donc, étant à Rome, M. E. Duval se livra avec ardeur à de patientes investigations pour obtenir le texte le plus correct. En semblable matière, le goût, le tact, l'instinct même, font autant et plus que la science. Écoutons un juge dont la compétence est connue de tout le monde : « Comparant entre elles plusieurs pièces du même mode, et dont on reconnaît que le fond est réellement aussi de même teneur, il (M. Duval) en rapprocha les membres mélodiques, et rétablissant autant que possible la pièce, qui paraissait être le texte primitif et sur laquelle les suivantes avaient été comme moulées, il lui devint facile de corriger à leur tour celles-ci et d'en écarter les notes parasites. Partout où il fut possible de travailler d'après ce système, il obtint d'heureux résultats. Il prit d'ailleurs pour base de son travail l'édition médicéenne, en la confrontant avec les meilleurs manuscrits qu'il put examiner ; il n'épargna aucun soin pour donner à l'édition projetée toute la perfection désirable ; et après deux ans d'études assidues, le *Graduel* et le *Vespéral* étaient mis sous presse [1]. » Puis vinrent le *Manuel du chœur*, le *Processionnal* et enfin le *Pastoral*, qui termina cette belle collection de livres de chant, imprimée sur très-beau papier, en caractères très-

[1] *De la reproduction des livres de plain-chant romain*, par M. A. de La Fage, page 83.

nets et très-purs, et qui en est actuellement à la seconde édition.

Sans doute les livres de Malines ne sont pas à l'abri de toute critique, et nous sommes très-éloigné de penser que, dans le travail de révision qui se prépare pour les nouveaux diocèses disposés à se convertir au romain, on doive prendre pour règle et pour modèle les chants élaborés par M. Duval. Mais il n'est pas moins vrai qu'on aura à tenir grand compte des améliorations que l'on doit à cet habile musicien, comme de celles, du reste, que présentent les livres des autres commissions; car dans les publications les moins satisfaisantes il se rencontre toujours de bons éléments dont on peut faire un utile emploi.

Il est à regretter que, dans le dessein de tout ramener à l'unité, on ait donné lieu à d'aussi fâcheuses divergences entre tels et tels diocèses. En général, on s'est trop hâté; on a multiplié les efforts individuels au lieu de les grouper dans un centre commun d'action. Les amours-propres s'en sont mêlés; les intérêts de commerce et de librairie ont été engagés : on ne peut dire des uns et des autres quels sont les plus tenaces. On ne sait où cette anarchie nous mènera, si la sagesse de l'épiscopat n'avise. On aurait bien mieux fait de déposer toutes prétentions locales, et d'agir de concert sur tous les points à la fois, l'eût-on fait même provisoirement, pour l'adoption de livres reconnus, approuvés, usités dans les provinces qui ont conservé le plus fidèlement les traditions romaines, telles que la province d'Avignon, dont le chant est encore celui qu'y apportèrent les Papes durant leur long séjour en cette ville, et qui se perpétue, à peu de différence près, dans les livres de Digne. On

eût marché ainsi, sans dispute et sans discordance, jusqu'à ce qu'une refonte générale, œuvre d'une commission unique, agissant au nom de toutes les Églises catholiques, eût accompli lentement et mûrement sa tâche laborieuse.

Après avoir jeté la plus vive lumière sur la question si difficile de la reproduction des livres de chant romain, M. Adrien de La Fage, que je citais tout à l'heure, a publié un *Cours complet de plain-chant*, qui se place naturellement parmi les ouvrages les plus importants que notre époque ait vus paraître. Ancien élève et plus tard collaborateur de l'illustre Choron, M. de La Fage a droit à être salué du titre de maître. C'est un maître ès arts de plain-chant et de musique d'église. Aussi s'exprime-t-il d'un ton concis, énergique, dogmatique, qui ne souffre pas de réplique. M. de La Fage, qui a su combiner les occupations sédentaires avec les distractions du touriste, a passé sa vie dans les écoles, les bibliothèques de France, d'Italie (où il est allé plusieurs fois), d'Espagne et d'Allemagne; lui-même possède une bibliothèque variée et riche en documents de toutes sortes. Mais la meilleure bibliothèque est sa tête. Est-il question d'un usage musical ancien, aujourd'hui perdu, de la dignité de *préchantre,* je suppose, de ses attributions, des fonctions qui s'y rattachent : M. de La Fage vous ouvre un couvent du douzième siècle; il s'y promène librement; il n'y a plus de ruines; il fait revivre ce qui a disparu; il l'anime, le voit, et nous le fait voir. Il sait beaucoup, M. de La Fage, il a seulement le tort de trop montrer ce qu'il sait. Je parle à présent de son *Cours de plain-chant.* Tout y est; toutes les branches de la théorie, toutes les parties de l'office divin y sont exposées, expliquées dans

un ordre lumineux, mais avec trop de détails, trop d'érudition. Il ne se contente pas de divisions, de subdivisions ; il lui faut les subdivisions des subdivisions. Il y a des classifications à perte de vue. Un exemple en deux mots. On distingue les *modes mixtes* et les *modes commixtes;* M. de La Fage ajoute les *antimixtes.* Il y a les terminaisons *complètes* et *incomplètes ;* M. de La Fage ajoute les *plus que complètes.* M. de La Fage a beaucoup d'esprit. Il veut en avoir trop. Je me mets à la place de l'élève qui a déjà bien du mal à apprendre le nécessaire, qui digère péniblement l'utile et qui est prêt à laisser là le livre pour peu qu'on lui parle de superflu. Mais dans ce qu'il a d'excellent, combien ce livre est-il riche en définitions claires, en analyses bien faites, en dévloppements ingénieux, en aperçus neufs !

Le *Cours complet* de M. de La Fage sera suivi d'un *Appendice,* dans lequel l'auteur nous donnera une histoire du chant grégorien, histoire qui manquait à notre littérature. Elle sera divisée en cinq époques [1]. Voici ce que l'écrivain nous dit d'avance de la dernière : « Quant à la cinquième époque, la musique y fait de si rapides progrès qu'elle circonvient et envahit le plain-chant ; il est dépassé dans tous les sens et absorbé par la musique ; il marche dès lors à la suite de celle-ci; il n'a plus qu'une existence languissante et ne tient plus qu'un rang subalterne. »

Qu'on dise après cela que le plain-chant n'est pas une « langue morte. » Renaîtra-t-il? nous l'ignorons. Toutefois ce ne sera pas par les soins de monsignor

[1] L'ouvrage entier de M. A. de La Fage a paru chez Gaume, dans l'année 1856.

Pierre Alfieri, *camérier secret de S. S. Pie IX, chevalier de l'Ordre de l'Aigle rouge de Prusse, membre correspondant de l'Académie royale bourbonienne des Beaux-Arts de Naples, compositeur de la Congrégation pontificale de Sainte-Cécile, membre honoraire de la Congrégation des virtuoses du Panthéon, membre des Académies romaines des Arcades et des Quirites*, qui a publié en Italie et fait traduire en France un *Précis de la restauration du plain-chant.* J'énumère tous les titres de monsignor Pierre Alfieri, car il y tient, il les a mis deux fois, trois fois dans sa brochure de soixante-huit pages, deux fois au commencement (sur le titre et la couverture) et une fois à la fin, avec variantes, *con variazioni,* pour que nul n'en ignore. Je crains donc que monsignor Alfieri ne contribue pas pour sa part à relever le plain-chant de son état de dégradation ; en effet, après avoir parlé de « cette déplorable irruption qu'a faite dans le sanctuaire la musique théâtrale, ou bien cette espèce de musique efféminée, qui est plus propre à distraire la piété des fidèles qu'à l'exciter, » le prélat nous apprend qu'on doit employer le dièse dans le plain-chant, c'est-à-dire que dans une foule de cas en doit assimiler les modes du plain-chant à nos deux modes modernes. C'est là ce qui s'appelle renverser d'une main ce que l'on a édifié de l'autre ; c'est là un exemple frappant de ce que nous avons dit tant de fois de ces théoriciens qui font sans s'en apercevoir un mélange monstrueux d'éléments étrangers et disparates.

Arrière ceux dont la bouche
Souffle le froid et le chaud !

ou plutôt arrière ceux dont l'oreille émoussée, faussée

par la tonalité moderne, confond les perceptions de celle-ci avec celles de la tonalité ancienne ! Mieux vaudrait avoir, à l'imitation du docteur Pancrace, une oreille destinée pour la tonalité « scientifique et étrangère, » et l'autre « pour la vulgaire et la maternelle. » Au moins pourraient-elles se rectifier l'une par l'autre. Pour justifier l'emploi du dièse dans le plain-chant, l'éminent académicien des Arcades et des Quirites a recours à un singulier raisonnement. Il nous dit que « les vraies formes des mélodies dépendent *absolument* de la parfaite connaissance de l'harmonie, » d'où il suit que les mélodies du plain-chant, étant de beaucoup antérieures à l'harmonie, étaient *absolument* dépourvues de *formes*, en d'autres termes n'existaient pas. Or, comme l'harmonie est beaucoup plus parfaite aujourd'hui qu'elle n'était il y a trois siècles, il s'ensuit encore que les mélodies grégoriennes doivent être « perfectionnées » d'après l'harmonie actuelle, ce qui revient à dire que la tonalité ancienne n'existe pas non plus, puisque les mélodies grégoriennes n'ont de forme, et par conséquent de beauté, que par l'harmonie moderne. Eh bien ! ce qu'il faut faire est justement le contraire de ce que propose le camérier de S. S. Pie IX; il faut faire naître, pour ainsi dire, du développement des lois fondamentales de la tonalité ecclésiastique une harmonie autre que l'harmonie moderne, et l'appliquer aux mélodies grégoriennes, et non pas ajuster ces mélodies sur l'harmonie de nos jours. Au reste, on s'explique aisément comment monsignor Alfieri est tombé dans de pareilles erreurs. Il est compositeur, comme il nous l'apprend lui-même, de la Congrégation de Sainte-Cécile, outre qu'il est membre des « virtuoses du Panthéon » : *Vous*

êtes orfèvre, monsieur Josse. Nous n'avons pas l'honneur de connaître la musique de monsignor Alfieri ; mais si sublime qu'elle puisse être, il est évident que l'oreille du compositeur a cédé ici aux suggestions de l'art qu'il cultive avec un succès dont nous ne voulons nullement douter.

Octobre 1856.

LE *REGINA COELI* DU P. LAMBILLOTTE

ET L'*AVE VERUM* DE MOZART

LES CONCERTS SPIRITUELS PUBLIÉS A AVIGNON

Je m'imagine qu'un habitué de ces sortes de concerts connus sous le nom de Mois de Marie, qui, au sortir de l'église, irait terminer sa soirée (et pourquoi pas?) soit à l'Opéra un jour d'*Herculanum*, soit à l'Opéra-Comique un jour de *Pardon de Ploërmel*, soit au Théâtre-Lyrique un jour de *Faust*, se convaincrait bien vite que la musique des théâtres est loin de le céder, pour le style grave et convenable, pour l'accent pieux et recueilli, à la musique destinée à célébrer, dans l'assemblée des fidèles, les louanges de Dieu. Il y a, en effet, dans ces trois ouvrages dramatiques des scènes religieuses qui l'emportent de beaucoup sur la plupart des compositions écrites pour le sanctuaire, et j'avoue que si M. Félicien David me donnait, pour *la Maîtrise*, un morceau semblable au chœur en *fa* des chrétiens au second acte d'*Herculanum*, au moment où ils vont être dispersés par le proconsul Nicanor; si M. Meyerbeer et M. Gounod me donnaient, le premier, un cantique semblable au cantique *Vierge Marie*, du

Pardon, et, le second, un prélude pour l'orgue, dans le goût du prélude qu'il a mis dans la scène du temple, de *Faust*, je croirais faire un véritable cadeau aux abonnés de *la Maîtrise*, et leur offrir d'excellents modèles du style d'église.

C'est pourtant là un étrange renversement de toutes choses, et le sujet vaut la peine qu'on s'y arrête.

D'où vient que nos compositeurs lyriques sont si empressés de placer une scène religieuse au milieu des scènes pathétiques et passionnées qui sont le fond de leur drame, et, quand ils l'ont trouvée, d'où vient qu'ils se font un point d'honneur de la traiter avec ce soin et ce scrupule qu'on n'exige pas toujours de ceux qui écrivent pour le sanctuaire ? Ainsi, par exemple, rarement l'orchestre sera-t-il employé en pareille circonstance ; ce sera l'orgue qui mêlera ses accents lents, soutenus et prolongés aux voix ; ou bien encore les voix se feront entendre seules, sans accompagnement ; et ces harmonies affecteront les formes du contre-point du seizième siècle, les formes plagales, et des tours empruntés aux modes du plain-chant.

Voilà pour le théâtre. Voyons l'église. Ici, le compositeur se préoccupe avant tout de l'effet dramatique : il cherche à mettre du drame partout, dans les textes même qui paraissent le moins susceptibles d'une expression colorée ; il multiplie les sonorités de l'orchestre ; il oppose les masses vocales aux masses instrumentales ; il cherche des moyens de variété dans des soli, dans des dialogues, dans des ensembles et des combinaisons de toute sorte ; il se montre d'autant plus prodigue de grands éclats que les proportions de l'édifice sont plus vastes ; enfin, il fait entrer dans son ou-

vrage à la fois tout ce qui peut exciter la curiosité de l'homme du métier, et tout ce qui est capable de frapper, d'étonner, d'ébranler le simple auditeur.

D'où vient donc cette différence, cette anomalie? N'est-ce pas que le compositeur d'opéras, placé dans un milieu purement humain, où tous les éléments de la passion sont en jeu, où les fibres de la sensibilité sont excitées, cherche, dans un épisode religieux, tout empreint du calme de la prière, un de ces contrastes d'autant plus puissants qu'ils donnent une nouvelle énergie, par leur opposition même, à l'expression des sentiments tumultueux sur lesquels roule tout l'intérêt du drame?

Et, d'autre part, n'est-ce pas que le compositeur de messes et de motets, placé dans des circonstances extérieures toutes différentes, au milieu d'un ensemble imposant de cérémonies et de chants austères, cherche également un contraste dans l'emploi des instruments bruyants, des ressorts dramatiques, des combinaisons et des ressources pittoresques de son art? N'est-ce pas qu'il éprouve le besoin de faire impression sur les esprits par des procédés dont l'effet est d'autant plus puissant qu'ils sont d'un usage plus inattendu dans le saint lieu?

Je parle ici des compositeurs de l'ordre le plus élevé, de ceux qui, s'étant déjà fait applaudir pour leurs œuvres lyriques ou instrumentales, veulent ajouter à leur couronne le fleuron de la musique d'église. Je vais descendre aux triomphateurs des Saluts et des Mois de Marie, et ce sera bien autre chose. Mais on peut dire, en général, que les gens du monde, les indifférents, les incroyants même sont bien meilleurs appréciateurs des.

conditions de l'art religieux que les personnes les plus adonnées aux habitudes et aux choses du culte, les fidèles et une certaine fraction du clergé.

Ceci n'est pas un paradoxe; il est certain que les gens du monde savent trop bien à quel ordre de sentiments se lie le genre de musique destiné au théâtre, pour ne pas comprendre que ce genre ne saurait s'appliquer à un ordre de sentiments en opposition avec le premier, et que les jouissances sensuelles, les satisfactions de la volupté ne doivent pas prêter leur langage et leur expression à un état de l'âme qui les réprouve, et qui suppose, au contraire, l'anéantissement de tout ce qui est sensible et terrestre. Sans pratiquer et sans croire, les gens dont je parle n'en ont pas moins une idée juste de ce que le dogme, les mystères et la sublimité de la loi évangélique commandent de noblesse, d'élévation et de pureté dans l'expression de l'art, et, à défaut de foi, le sentiment des convenances, un goût délicat les mettent à l'abri de tout jugement erroné. Au contraire, dans leur ignorance de la vie et des choses extérieures, le clergé et les compositeurs qui lui appartiennent donnent tête baissée dans tous les excès de l'art mondain, et se figurent que plus l'art sera brillant, bruyant, étourdissant, plus Dieu en sera honoré. C'est précisément cette ignorance absolue des choses du monde qui produit des musiciens tels que le R. P. Lambillotte, par exemple, homme plein de sainteté, de candeur et de simplicité comme religieux, et l'un des plus grands corrupteurs du sentiment chrétien comme compositeur.

Le hasard met en mes mains une des nombreuses livraisons des *OEuvres de musique religieuse* que le P. Lambillotte a fait paraître, et ce hasard me sert mieux, je

pense, que ne le pourrait faire un choix longuement étudié. Cette livraison contient un salut pour le jour de Pâques avec accompagnement d'orgue ou orchestre *ad libitum*. Bien que la partition que j'ai sous les yeux soit pour l'orgue ou pour le piano, j'y vois l'indication de divers instruments comme *violons, clarinette et flûte, tambours et ophicléides, bassons, trompettes, violoncelles, cornets à piston*, et cela, dit une note, « pour la commodité du directeur, et pour que l'organiste rende autant que possible les effets d'orchestre. » En sorte que le directeur de la musique d'un pensionnat qui comptera parmi les élèves des amateurs de trompette, de cornet à piston, de trombone et d'ophicléide (agréables instruments cultivés dans les colléges avec une prédilection particulière), trouvera fort « commode » qu'on lui ait désigné d'avance les endroits sur lesquels les virtuoses imberbes seront admis à faire valoir la résonnance de leurs instruments et la vigueur de leurs poumons. Le salut pour le jour de Pâques du P. Lambillotte se compose de trois morceaux : un *Adoremus in æternum* à quatre voix, un *Hæc dies*, précédé d'un *Alleluia*, quatuor, et d'un *Regina cœli*, duo et chœur. Je crois pouvoir répondre que je ne suis nullement porté au dénigrement, et que je voudrais distinguer ici deux choses, le talent du P. Lambillotte et le système qu'il a suivi; tout en blâmant celui-ci, je serais enchanté de vanter les qualités de celui-là. Mais, hélas! je n'ai pas même cette satisfaction, et je suis forcé de dire qu'à part une certaine facilité, cette facilité déplorable des esprits vulgaires qui, ne s'élevant jamais, n'ont besoin de faire aucun effort sur eux-mêmes, les deux premiers morceaux de cette livraison, l'*Adoremus* et l'*Hæc dies*, ne m'offrent

qu'un tissu de phrases incorrectes, d'une rare platitude, à tel point que le compositeur semble avoir pris à tâche d'y réunir avec un soin particulier les mélodies, les harmonies, les batteries d'accompagnement, les formules de remplissage, les rhythmes grossiers et les tutti ronflants qui traînent dans tous les carrefours.

Pour le *Regina cœli*, le chef-d'œuvre du genre, je l'ai réservé à part, et pour cause. Écoutez la petite histoire qui se rapporte à ce morceau, et que voici. — Il y avait une fois un savant maître de chapelle, compositeur et organiste habile, comme qui dirait M. Vervoitte, actuellement maître de chapelle de Saint-Roch, qui exerçait ses fonctions dans une ville maritime assez importante, comme qui dirait Boulogne-sur-mer. Ce maître de chapelle avait bonne envie d'inaugurer dans sa cathédrale la belle musique d'église, de Palestrina, de Marcello, de Hændel, de Durante, etc. Mais les interprètes dont il était entouré lui jetaient sans cesse à la tête le nom du P. Lambillotte. En vain voulut-il leur faire exécuter l'*Ave verum*, de Mozart; l'un bâillait, l'autre ânonnait; c'était assommant. — Mais faites-nous donc chanter le *Regina cœli* du P. Lambillotte! lui disait-on de toutes parts; voilà qui est entraînant, sublime! et non pas votre *Ave verum* de Mozart, qui est bon à porter le diable en terre! — Poussé à bout, le maître de chapelle promit de se procurer ce fameux *Regina cœli*. Un exemplaire est aussitôt trouvé; le maître de chapelle est fort édifié de voir que ce *Regina cœli* n'est pas autre chose qu'une valse, une vraie valse, bonne à valser, ce que l'auteur n'a nullement déguisé d'ailleurs, car il a écrit au-dessus des portées : *Tempo di polacca, ma molto moderato*, ce qui veut dire : *Sur un mouvement de polonaise*,

mais très-modéré. Une valse *honnête et modérée!* Rien ne manque à cette valse, pas même le *rinforzando* sur le troisième temps de la mesure, qui est comme le coup de piston régulier sur lequel chaque groupe tournoyant prend son élan. De plus, le maître de chapelle remarque une analogie frappante entre la première phrase de ce *Regina cœli* et certain motif d'un ancien duo d'opéra-comique, du *Prisonnier* de Della Maria:

Je sens mon cœur qui palpite
Lorsque je tiens cette main-là,
Mais il bat encor plus vite;
Je n'entends rien à tout cela.....

paroles d'Alexandre Duval, qui prouvent que les *poëtes* de notre temps ont peu de chose à envier à leurs devanciers. Je ne parle pas de certains passages où les voix frappent des accords plaqués sur les trois temps de la mesure, tandis que le motif mélodique bondit et galope à l'accompagnement, procédé dont le P. Lambillotte ne dédaigne pas de faire un fréquent usage. Enchanté de l'aventure, notre maître de chapelle va trouver le chef d'orchestre de l'hôtel des Bains, et lui propose une valse instrumentale qui doit, dit-il, enlever tout le public dansant et polkant, et donner l'envie de valser aux goutteux et aux éclopés même, s'il en est; et pour preuve de ce qu'il avance, le maître de chapelle, assis au piano, exhibe à son profane émule un léger échantillon de la valse en question. Le chef d'orchestre partage l'enthousiasme du maître de chapelle, et promet de mettre la valse à l'étude aussitôt qu'elle sera bien et dûment instrumentée et à la hauteur des progrès de l'orchestration moderne. Voilà notre maître de chapelle

à l'œuvre, œuvre toute mondaine, mais dont il espère recueillir des résultats tout spirituels. Au bout de deux jours, l'orchestre répète la valse *à tempo di polacca* dans toute son intégrité musicale, à cela près, que le *molto moderato* fait place à un mouvement un peu plus accéléré. Tout marche à souhait; il n'est plus question que de l'exécution en public. « Mais quel nom mettra-t-on sur l'affiche? dit le chef d'orchestre. — Mettez le nom du P. Lambillotte.— Du P. Lambillotte? ah! la valse est de lui? bravo! c'est fort piquant. » La valse figura donc sur le programme du concert; même une main perfide placarda ce programme sur la porte de l'église. Inutile de dire que la valse obtint un grand succès au salon des Bains, et que messieurs et mesdemoiselles les choristes se gardèrent bien de redemander le *Regina cœli* à M. Vervoitte, car ce maître de chapelle n'était autre que le directeur actuel de la maîtrise de Saint-Roch, qui est l'auteur de cette petite mystification, qui ne s'en cache pas, qui me l'a racontée en m'autorisant à la publier, et qui put enfin faire passer l'*Ave verum* de Mozart.

Juste retour, monsieur, des choses d'ici-bas!

Et voilà pourtant ce qui est réputé musique religieuse dans une foule de colléges, de couvents, de grands et de petits séminaires, et dans nos églises par conséquent, puisque ces jeunes élèves d'alors sont devenus des fidèles ayant une influence quelconque dans les paroisses! Je sais qu'à l'heure qu'il est on est malheureusement loin de s'entendre sur les vraies conditions du style religieux; mais ce dont je suis sûr, c'est que si les œuvres en question sont de la musique religieuse, il

faut aussi donner le nom de musique religieuse à la musique des saltimbanques et des tréteaux de la foire.

Pourquoi, diront des gens sans doute fort respectables, venir jeter du discrédit sur les compositions d'un bon et saint religieux, mort depuis plusieurs années, et qui a eu les meilleures et les plus pieuses intentions du monde? Je vous entends :

> Il a tort, dira l'un, pourquoi faut-il qu'il nomme?
> Attaquer Chapelain! ah! c'est un si bon homme!

Et moi je réponds :

> Qu'on vante en lui la foi, l'honneur, la probité;
> Qu'on prise sa candeur, sa *douce piété*,
> J'y souscris.

Mais si le R. P. Lambillotte est mort, son œuvre (je ne dis pas ses œuvres) subsiste. On ne saurait imaginer l'influence qu'il a exercée durant le cours d'un long enseignement dans un grand nombre de maisons d'éducation, et qui s'est étendue à plusieurs générations d'élèves. Son esprit vit dans les colléges, dans les séminaires, dans les paroisses. Et de ce qu'il a cru bien faire, de ce qu'il n'a pas su le mal qu'il faisait, il ne s'ensuit nullement que ce mal n'existe pas, et qu'il n'ait pas jeté de profondes racines.

C'est lorsqu'on veut mettre sérieusement la main à l'œuvre de la restauration de la musique religieuse, qu'on peut apprécier la résistance qu'oppose l'esprit dont je parle aux idées les plus saines, aux tentatives les plus simples et les plus raisonnables. Propagé par un prosélytisme docile, qui accepte sans discussion les

admirations qu'on lui propose, cet esprit s'est infiltré partout, et, sans raisonnement, par la seule force d'inertie, il déjoue les projets d'amélioration les plus sensés et les plus aisés à être mis en pratique. Voilà ce qui a fait la fortune du P. Lambillotte, qu'on n'eût pas placé au dixième ordre des compositeurs de nocturnes et de polkas s'il eût vécu dans le monde, et qui, dans le cercle où il a exercé son savoir-faire, a eu l'autorité d'un Meyerbeer ou d'un Rossini. Je n'ai garde d'oublier ses utiles travaux, son recueil de fugues anciennes, quoique négligemment et inexactement reproduites, ses études sur le chant grégorien, et principalement sa transcription de l'Antiphonaire de Saint-Gall qu'il a publiée vers les dernières années de sa vie, alors que les souffrances d'une longue maladie, supportées d'ailleurs avec une résignation et une sérénité exemplaires, en refroidissant sa veine musicale, n'avaient diminué en rien son ardeur des recherches scientifiques. Je désire seulement que des travaux de pure érudition pèsent assez dans la balance de la postérité, pour faire pardonner à l'auteur ses prétendues compositions sacrées.

Me voilà tout naturellement amené à parler d'une production fort extraordinaire, les *Concerts spirituels*, publiés à Avignon vers 1835. Je ne sais au juste quel est l'auteur des *Concerts spirituels* qu'on a longtemps attribués au même P. Lambillotte. Une note de l'éditeur de ces *Concerts*, insérée dans une Revue d'Avignon, dégage la mémoire de ce Père de toute responsabilité à cet égard, et, pour mon compte, j'en suis fâché : le P. Lambillotte étant ce que l'analyse précédente vient de le montrer, un compositeur très-religieux

de musique très-profane, ne pouvait que gagner, ainsi qu'on va le voir, à être l'auteur de cette compilation. Du reste, c'est ici le cas de dire :

Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.

Quel que soit cet auteur, il s'est proposé d'adapter les textes liturgiques des messes ordinaires, des messes de *Requiem*, des proses, des hymnes, des prières, et divers passages des saintes Écritures, aux plus beaux morceaux de musique dramatique, principalement des auteurs allemands et italiens [1]. Ces auteurs sont Gluck, Piccini, Sacchini, Mozart, Weber, Cimarosa, Paër, Spontini, Rossini, Grétry et Beethoven. Méhul est le seul auteur français qui ait eu l'honneur d'apporter son contingent à cette riche collection. J'oubliais Gossec, qui y figure pour son *O salutaris* beaucoup trop vanté, lequel, pour le dire en passant, induit chaque jour en erreur une foule de compositeurs qui, à l'exemple de Gossec, ne manquent pas de faire un contre-sens sur les mots *Da robur, fer auxilium*, qu'ils scandent ainsi : *Da robur fer — auxilium*. Pour donner une idée des *Concerts spirituels*, on y voit défiler toutes les parties liturgiques de la messe, le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*, sur des morceaux de *l'Armide*, de Gluck ; toute la prose *Dies iræ* sur *la Flûte enchantée*, de Mozart; tout le *Stabat* sur *les Noces de Figaro* et *Don Juan*. Ici il faut admirer l'à-propos avec lequel le verset *O quam tristis et afflicta* a été appliqué à l'air *Voi che sapete*, le verset *Pro peccatis* sur l'air *Batti, batti, o bel*

[1] Voir la page 130 de ce volume, où il a été déjà fait mention de cette singulière compilation.

Mazetto; comme ailleurs la prose *Lauda Sion salvatorem* est ajustée sur l'air *Fin ch' an dal vino*, et l'*In te, Domine, speravi*, sur le trio des masques.

Eh bien! s'il est une œuvre en tête de laquelle on puisse inscrire ces mots : « C'est icy un livre de bonne foy, » c'est celle-ci assurément. Non-seulement elle dénote une parfaite bonne foi chez celui qui y a consacré ses veilles, mais encore elle a été entreprise dans la pensée la plus sincère de l'édification des âmes, et l'on ne peut qu'être touché de l'accent naïf avec lequel il est dit dans l'*Avertissement*, que les « pièces capitales » de la liturgie qui figurent dans ce recueil « y reçoivent avec une *admirable sympathie, en les sanctifiant, les suaves mélodies, les accents passionnés* (passionnés!) *et les harmonieux accords* des Gluck, des Mozart, des Beethoven, etc. » Ce n'est rien que cela. Ces chefs-d'œuvre de musique, tout admirables qu'ils sont, étaient menacés de tomber dans un oubli dont leur mérite et leur excellence n'eussent pu les tirer. Mais tranquillisons-nous : « On peut assurer qu'ils ne vieilliront jamais; *car les nouvelles paroles qui leur ont été si heureusement ou plutôt si merveilleusement appliquées, en leur imprimant un nouveau caractère, leur ont donné comme une nouvelle existence, et leur sont comme un gage d'éternelle jeunesse et d'immortalité.* » Ce qui disparaîtra, ce sont les paroles profanes sur lesquelles ces chefs-d'œuvre ont été composés, et qui les ont inspirés; en effet, « ces paroles seront bientôt complétement oubliées, grâce aux nouvelles que nous leur avons substituées, et qui seront les seules dont on se servira à l'avenir pour les désigner. » En sorte que, pour désigner *les Noces de Figaro,* par exemple, ou *la Flûte enchantée,* on dira le *Stabat* ou le *Dies iræ.* Ce n'est pas tout encore.

Les grands compositeurs dont on parle, en écrivant de pareils morceaux sur des paroles profanes, ne savaient réellement pas ce qu'ils faisaient, et cela par suite de l'état d'infirmité et d'imperfection où languit la pauvre nature humaine, aussi longtemps qu'elle est soumise aux tristes conditions de la vie d'ici-bas. Mais ces mêmes morceaux présentés, « réunis ou séparés, » dans des « cadres » liturgiques et sur des textes sacrés, voilà la perfection qui eût été révélée à leurs auteurs s'ils eussent été initiés sur cette terre à la vie surnaturelle, et « tels seraient sans doute maintenant les accents des Gluck, des Mozart, des Weber, des Beethoven, si, rappelés en ce monde, désabusés des erreurs du siècle et à l'abri de ses illusions, ils travaillaient à de nouveaux chefs-d'œuvre uniquement pour la plus grande gloire de Dieu. »

Je le dis en toute sincérité : il n'y a qu'un homme déjà ravi au troisième ciel et qui vit dans un détachement complet des choses terrestres, qui puisse s'exprimer ainsi. Remarquez avec quelle dextérité l'écrivain saute à pieds joints sur les questions d'art les plus graves, du moins pour de vulgaires mortels comme nous. De la correspondance intime d'un morceau de musique avec une situation dramatique donnée, il ne s'inquiète nullement. Il est à mille lieues de soupçonner que, dans un semblable morceau, il n'y a pas un changement de motif ou de mouvement, pas un trait d'orchestre, pas un motif rappelé, pas une modulation et quelquefois pas un accord, etc., qui ne soient motivés; il suppose que le musicien a conçu son morceau en l'air, sans se préoccuper du caractère des personnages, des circonstances de l'action, et qu'une fois cette musique

ainsi garrottée de force sur un texte liturgique quelconque, peu importe que la langue soit torturée, la prosodie sacrifiée, l'accentuation violée, le rhythme brisé, l'accord du langage et du chant foulé aux pieds; tout cela n'est que secondaire, et ne vaut pas la peine qu'on s'en occupe.

Les choses d'ici-bas ne me regardent plus.

Il ne reste qu'une harmonie « merveilleuse, » toute bénie et « sanctifiée » par le texte sacré!

Eh bien, on a trouvé le moyen de renchérir encore sur les *Concerts spirituels*. C'est ce que nous verrons dans un prochain article.

Septembre 1859.

La Messe de Rossini. — *Les Cantiques du P. J. Brydayne.*

J'ai dit, en terminant un précédent article, que les *Concerts spirituels* publiés à Avignon en 1835 avaient été dépassés par une production plus étrange encore. Ils ont été dépassés en effet, et de beaucoup, par la *Messe de Rossini,* mise au jour il y a quelques années par ce spirituel, mais trop jovial Castil-Blaze; qui semble avoir voulu couronner sa carrière d'arrangeur par l'arrangement le plus inouï qu'on puisse imaginer, comme s'il avait juré de se porter un défi à lui-même.

Je ne ferai qu'indiquer les principaux morceaux de cette *Messe de Rossini.* Le *Kyrie* est sur la marche et l'entrée d'*Otello.* Le *Gloria* débute par le chœur d'introduction du même ouvrage qui fournit encore quel-

ques autres fragments jusqu'à la seconde moitié du verset final : *Cum Sancto Spiritu, in gloriâ Dei Patris. Amen,* paroles que l'arrangeur a ajustées sur la strette du quintette de la *Cenerentola,* morceau bouffe d'une gaieté désopilante, allegro rapide, à trois temps. On ne peut se représenter l'effet extravagant et grotesque de ce texte *Cum Sancto Spiritu* débité syllabiquement, une syllabe par croche, sur ce mouvement accéléré. Le reste est à l'avenant. Le *Credo* s'ouvre par la romance de la sérénade du *Barbier de Séville : Ecco ridente il cielo;* puis viennent les duos guerriers de *Tancrède*, d'*Otello*, un *Resurrexit* sur des roulades à grands ramages, et enfin l'*Et vitam venturi seculi* sur le motif d'Arsace du finale de *Sémiramide : Atro evento prodigio.* Un mot encore : le *Dona nobis pacem* de l'*Agnus* est martelé en accords frappés par le chœur sur une cabalette de *Tancrède*, la plus jolie, la plus pimpante du monde.

Et dans tout cela un décousu complet. Ce sont des lambeaux de toutes formes, de toutes couleurs, raccordés tant bien que mal les uns aux autres. Au moins l'auteur des *Concerts spirituels* n'a-t-il pas altéré le texte musical; il s'est bien gardé d'ajouter une note de son cru; et s'il a fait des emprunts aux maîtres italiens, son choix est rarement tombé sur un morceau d'un style bouffon ou sur un air de bravoure. Il y a, je le répète, un sentiment infiniment touchant et respectable chez ce religieux qui ne connaît que sa cellule, sa chapelle et son orgue, et qui s'imagine naïvement ramener les esprits à la religion par le charme de la musique. Son erreur même ne vient que de l'exagération d'une idée juste. Partant de ce principe, que l'idée religieuse a enfanté toutes les merveilles de l'art, et jusqu'aux mer-

veilles profanes, il se figure qu'il suffit de donner à celles-ci une nouvelle destination pour leur faire perdre le cachet de leur destination première; et s'il ne repousse, comme il le dit lui-même, ni « les mélodies suaves, » ni « les chants passionnés, » c'est qu'à ses yeux Dieu et les choses saintes peuvent être l'objet d'une véritable passion. En peut-on dire autant de Castil-Blaze, qui savait mieux que personne ce que c'est que le style du théâtre, qui avait été élevé par un père très-versé dans la musique d'église et habile organiste, qui lui-même avait composé quelques morceaux religieux, parmi lesquels on distingue un *O crux, ave,* remarquable par la convenance de l'expression? Non que je veuille insinuer que Castil-Blaze fût un esprit antireligieux. Certes, il n'avait pas le moins du monde l'intention de se jouer des choses saintes et d'insulter Dieu dans son temple. Lorsqu'il a arrangé, découpé, tailladé sa *Messe de Rossini*, il était de bonne foi aussi; mais c'est la bonne foi d'un dilettante dont toutes les jouissances musicales se concentrent dans un seul théâtre, le théâtre italien, et qui s'est dit : Aux yeux du musicien, l'église également est un théâtre, et, théâtre pour théâtre, ce qui m'a paru délicieux, ravissant, adorable sur l'un, ne peut manquer de me paraître adorable, ravissant et délicieux sur l'autre.

De pareils écarts sont, à coup sûr, bien déplorables; mais ils pourraient être fort instructifs. Ils montrent jusqu'où l'on peut aller lorsqu'on croit pouvoir se livrer à l'interprétation du sens religieux, en dehors des prescriptions de l'Église et des exemples des grands maîtres du sanctuaire.

Le malheur est qu'une partie du clergé, du jeune clergé

surtout, donne dans cette interprétation sans limites et sans contrôle, et cela avec une imprévoyance que cette fraction du clergé regrettera amèrement un jour. Il est impossible, en effet, que le mouvement aveugle auquel cette fraction obéit en ce moment ne cède aux idées saines et raisonnables qui doivent reprendre tôt ou tard le dessus, et qui se produiront avec l'irrésistible puissance de ce qu'on appelle la force des choses.

Qui ne voit que la question de la musique chrétienne et celle de l'architecture chrétienne sont identiquement les mêmes ? La question de l'art chrétien est une, comme toutes les grandes questions. Une des branches subit d'abord la transformation ; l'autre branche résiste ; mais à son tour la séve vivifiante la pénètre et la féconde. C'est une affaire de temps. Ainsi procède le mouvement général. Dans la grande voie de la civilisation, tout marche, mais non du même pas. Tel ordre d'idées précède les autres et leur fraye la route. Le clergé des deux derniers siècles avait laissé le christianisme, sinon s'éteindre, du moins s'affaiblir dans le culte. En même temps qu'il permettait à une architecture et à une sculpture fleuries d'incruster leurs enjolivements à l'extérieur et à l'intérieur de nos basiliques, il souffrait que ces mêmes basiliques retentissent de chants moins graves, de mélodies qui semblaient par leur riante allure dépouiller le dogme chrétien d'une partie de son austérité. Sous un de ces rapports au moins, le mal a disparu. Est-il, je le demande, aujourd'hui un seul curé, un seul desservant de village qui, ayant une vieille église, si modeste qu'elle soit, ne soit disposé, même au prix de sacrifices personnels, à la restaurer, à l'orner d'une manière conforme à son style primitif? En citerait-on

un seul qui aurait l'idée bizarre d'associer le style moderne au style roman ou ogival? Comment concevoir après cela que le même homme, qui aura donné des preuves de goût en fait d'architecture et d'archéologie, tombe, pour ce qui concerne le chant et la musique, dans la faute qu'il a si sagement évitée en archéologie et en architecture, soit en surchargeant les chants grégoriens d'une harmonie empruntée à la théorie moderne, qui en dénature l'essence et en défigure l'expression, soit, comme quelques-uns le voudraient aujourd'hui, en bannissant de nos vieilles basiliques ces vieilles cantilènes qui y avaient pris naissance, pour les remplacer par ces accents et ces orchestres qui semblent un écho des théâtres et des spectacles forains ?

Et cette révolution est déjà faite parce qu'elle est faite dans les idées, et que ce qui est fait dans les idées est à la veille de se produire dans les faits. Les gens du monde, les lettrés, les personnes même, ainsi que je l'ai dit, les plus étrangères à la pratique et aux habitudes du culte, sont pour beaucoup dans ce résultat, car, encore une fois, leur connaissance, sinon de l'art mondain, du moins de la nature de sentiments dont cet art est l'expression, guide leur jugement et les préserve de certaines appréciations erronées. Or les gens du monde, au nom du goût, les conciles et les saints pères au nom de la piété, tiennent le même langage. Sans remonter à J.-J. Rousseau, qui a écrit ces paroles : « Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais aucun goût, pour préférer, dans les églises, la musique au plain-chant, » j'invoquerai le témoignage de celui de nos feuilletonistes musiciens, aussi habile appréciateur, du reste, qu'il est écrivain élégant et pur, qui représente justement cette

classe de gens du monde spirituels et lettrés, plus sensibles sans doute aux séductions de l'art profane qu'aux beautés austères de l'art religieux, mais qu'un sentiment éclairé des convenances avertit que chaque chose a son lieu, son temps, son caractère et son expression.

« Il s'agit, dit M. de Rovray (Fiorentino), de ne point chanter dans les églises des airs d'opéra, de ne point souiller le temple ni de distraire les fidèles par des mélodies qui seraient à peine tolérées dans les écoles de danse ou dans les jardins publics, de ne pas jouer sur les orgues saintes des quadrilles et des polkas.

« On ne croirait pas d'abord que ce mélange absurde et choquant du sacré et du profane ait jamais existé. Mais aujourd'hui même, et malgré tout ce qu'on a fait pour arrêter ce scandale, on trouve encore des organistes incorrigibles qui ne se refusent pas le plaisir d'improviser des variations mondaines ou triviales aux moments les plus solennels... Il faut au moins qu'on choisisse des morceaux convenables, et que l'humble et touchante prière des âmes simples et pieuses ne soit pas étouffée par le bruit strident des cuivres, des cymbales et des grosses caisses. »

Qui ne se rappelle la vigoureuse sortie de M. John Lemoinne contre certains chrétiens de nos jours qui, par un arrangement des plus ingénieux, ont trouvé le moyen de déguiser le spectacle en concert spirituel et de faire du sermon un correctif du bal? M. John Lemoinne invoque contre ces chrétiens mitigés la terrible éloquence du père Brydayne. Il cite le fameux exorde de Saint-Sulpice; il y joint quelques traits de sa façon qui retentissent comme le coup de fouet après le coup de tonnerre; mais il ne dit pas que le père Bry-

dayne avait protesté autrement que par ses sermons, je veux dire par des œuvres spéciales, contre cette fausse dévotion toujours si voisine du faux goût. Et puisque l'élégante homélie que notre collaborateur nous a faite à ce sujet, non en style de mandement, grâce à Dieu, mais dans la forme la plus légère et la plus piquante de la causerie, présente une lacune, nous lui demanderons la permission de la combler.

Personne autant que le père Brydayne n'a compris l'importance du cantique vulgaire comme moyen de prosélytisme religieux et de gagner les âmes au service de Dieu. « Qui ne sait que le père Brydayne, montant en chaire, débutait parfois par un cantique qu'il chantait d'une voix harmonieuse et sonore, et qu'alors, plein de son sujet, il en paraphrasait les strophes, et tirait de ce texte une foule de réflexions propres à produire la plus vive impression sur les esprits[1] ? » Brydayne faisait composer des cantiques par un des prêtres de sa mission qui avait du goût pour la versification ; il en composait lui-même qu'il mettait ensuite en musique, bien qu'il ne fût nullement musicien dans le sens théorique du mot. Il y a des temps où les types du beau sont empreints dans tous les esprits, où les moindres détails de l'architecture et de la sculpture, dans les constructions civiles, sont de bon goût, où les mélodies populaires, les cantilènes que tout le monde répète, sont d'un tour naturel et musical, expressives et naïves. Brydayne a été le contemporain de Rameau ; ses dernières années ont été celles des commencements de Gluck. La veine musicale d'alors était au simple et au

[1] *La Maîtrise* du 15 octobre 1859.

vrai. Il est tels cantiques de Brydayne qui sont de véritables chefs-d'œuvre, et que ni Rameau ni Gluck n'eussent désavoués. « Plusieurs de ces cantiques, dit l'historien du père Brydayne, l'abbé Carron, entre autres ceux qui commencent par ces mots : *Plein d'un respect mêlé de confiance,* sur le saint sacrifice de la messe, et cet autre, si touchant et si beau : *Sur cet autel*, sont dans toutes les bouches, et de célèbres musiciens ont mis l'air de ce dernier à trois ou quatre parties, avec accompagnement. »

Pendant fort longtemps ces cantiques sont restés populaires dans le midi de la France; quelques-uns se popularisèrent même à Paris; ils s'y popularisèrent si bien qu'un des airs du père Brydayne a passé sur nos théâtres de vaudeville et a été de plus égayé par une chanson de Désaugiers. Pauvre père Brydayne ! Ce n'est pas là la destination qu'il avait rêvée ! pas plus que celle que Lulli, au rebours, avait rêvée pour quelques-uns de ses motifs d'opéras qu'il entendit un jour dans une église ajustés sur les paroles saintes[1]. Cette fois, le vaudeville s'est vengé sur le père Brydayne des larcins que trop souvent l'Église avait faits à la scène, et l'air de ce cantique, si pieux et si recueilli, tant qu'il était resté dans l'enceinte du temple, a pris, depuis son émancipation sur le théâtre, une physionomie évaporée et je ne sais quelle allure de carrefour qui rendront désormais impossible sa réapparition dans l'église.

Heureusement il n'en a pas été ainsi de tous les airs des cantiques du père Brydayne. Les plus originaux, les plus religieux et les plus populaires sont restés

[1] Voir ci-dessus, pages 186.

intacts; ils ont échappé au travestissement; ils n'ont pas apostasié. Ces cantiques du père Brydayne ont fait, par leur simplicité mâle ou naïve, par leur accent de foi et leur air de grandeur, une telle impression sur l'un de nos maîtres les plus illustres, que ce maître, qui n'est rien moins que l'auteur de *Robert* et des *Huguenots*, s'est déterminé à écrire une suite de chants de ce caractère et dans ce style qu'il destine à *la Maîtrise*. Pierre Corneille est le collaborateur que M. Meyerbeer s'est donné. C'est dans *l'Office de la Vierge* et dans la traduction en vers de *l'Imitation de Jésus-Christ* que le compositeur a fait choix, tantôt de pièces pleines de suavité et d'onction, tantôt de strophes étincelantes de la plus riche poésie biblique, et qui lui ont inspiré des chants où son merveilleux talent se montrera sans doute sous un nouvel aspect. Avec les deux cantiques dont il a été question, citons encore un cantique à la Vierge sur un air ancien qui présente une analogie curieuse avec l'air *batti*, *batti*, de *Don Juan*, celui sur les différents mystères de la Passion du Sauveur, les cantiques sur la Pénitence et sur le Jugement dernier[1].

A ces cantiques et à d'autres du même genre, ceux, par exemple, de l'abbé Chabas, de Cavaillon, et du père Honoré, missionnaire, doués tous les deux aussi de ce génie musical inculte, mais naturel et abondant, qui produit de belles choses lorsqu'il est exalté par un sentiment profond, *la Petite Maîtrise* joint de petits motets à une ou deux voix, rarement à trois voix, d'un style facile, familier sans être trivial, à l'usage des enfants

[1] *La Maîtrise* a publié tous ces cantiques, y compris un cantique de Corneille, musique de M. Meyerbeer.

des écoles chrétiennes, des jeunes filles des congrégations. Tel est *l'Inviolata* à deux voix de femme de M. Ch. Gounod, morceau charmant, d'un accent ingénu, d'une veine simple et coulante, morceau plein d'art néanmoins, mais où l'art réserve ses secrets aux seuls initiés. Voilà la musique véritablement religieuse, populaire, qui procède des anciens noëls, des anciennes litanies, de ces vieilles jérémies et complaintes que nos pères chantaient autrefois dans les églises, aux processions comme dans leurs foyers, et qui parle au cœur, et qui, dans sa simplicité, n'emprunte rien à ces formules prétentieuses, à ces modulations banales, à ces terminaisons insipides, à ces harmonies laborieusement étudiées, à ces rhythmes sautillants ou grossiers, à tous ces rebuts enfin de l'art des théâtres que la plupart de nos compositeurs sacrés sont tout heureux et tout fiers de transporter dans le sanctuaire, comme s'ils avaient lieu de s'enorgueillir de quelque grande découverte. Quelques chantres et quelques enfants groupés autour d'un lutrin et d'un harmonium pour redire des fredons d'opérettes ou de vaudevilles, voilà un beau sujet de triomphe! Cela est pourtant ainsi, et il ne faut pas s'en étonner. Le compositeur vulgaire qui écrit pour le temple ne songe qu'à lui; il écrit en vue de l'effet qu'il produira sur une assistance venue là par simple curiosité, par un pur besoin de distraction. Il y a plus. Quelle impression de dévotion peut faire naître un *Inviolata* composé par un protestant, et quel sentiment de foi peut inspirer un *Ave verum corpus* composé par un juif? Cela se voit pourtant tous les jours. Mais laissons les exceptions. Le musicien sacré n'a d'ordinaire dans le cœur et dans l'esprit que des idées mondaines,

parmi lesquelles celle de sa gloriole personnelle ne tient pas une petite place. L'église est pour lui une scène sur laquelle il est impatient de se produire, en attendant qu'il se produise sur une autre scène. L'église peut bien être quelquefois un échelon du théâtre ; ou bien encore l'église peut donner à tel compositeur la renommée qu'il lui est interdit de demander au théâtre, à cause du caractère dont ce compositeur est revêtu. Ceci me rappelle un mot d'un de nos plus féconds fabricateurs de ponts-neufs religieux que les lauriers de Donizetti, de Bellini, ceux de Rossini peut-être, empêchaient de dormir : « Quelle réputation n'aurais-je pas aujourd'hui, s'écriait-il, si j'avais écrit pour le théâtre toutes les compositions que j'ai faites pour l'église ! » Mot profond, où se révèle tout le mystère de la pauvre vanité humaine ! A Dieu ne plaise que nous accusions ce compositeur et ses émules d'une intention perverse. *Mon Dieu ! pardonnez-leur, car ils ne savent ce qu'ils font.* Et ceci est encore plus vrai qu'ils ne le pensent.

Décembre 1859.

DIX JOURS AVANT NOEL

Nous voilà, dans dix jours, aux fêtes de Noël, ces fêtes qui passent, hélas ! inaperçues à Paris, mais qui font battre le cœur de tout Franc-Comtois, de tout Bourguignon, de tout Languedocien et de tout Provençal. Dans dix jours, il n'y aura pas un cœur chrétien qui ne s'écrie : *Parvulus natus est nobis!* Et il n'y aura pas une famille qui ne se réjouisse comme si, en effet, il lui était venu un nouveau-né, un petit enfant, un sauveur! Heureuses et charmantes fêtes où éclate une allégresse si naïve, où les chants des noëls, essayés d'abord autour du foyer, sont continués ensuite à l'église; où l'histoire de la Crèche, représentée à l'église dans une chapelle *ad hoc*, est reproduite dans chaque foyer! C'est la fête des enfants : *parvulus natus est nobis;* c'est la fête des adolescents, des pères, des mères, des vieillards. Vous figurez-vous cet aïeul aux cheveux blancs, prêt à dire peut-être son *Nunc dimittis*, qui, la veille et le jour de Noël, élargit sa table pour y réunir tous ses enfants, tous ses parents dispersés, dans la pensée de resserrer, entre les membres épars d'une même famille, les liens de la parenté et de l'amitié fraternelle toujours un peu relâchés par la séparation et l'absence; il juge des contestations

avec une indulgente équité; il obtient des réparations, des réconciliations de ceux qui avaient contristé sa vieillesse par leurs dissensions, leurs jalousies et leurs rancunes.

Nous ne voulons pas, certes, dénigrer les noëls des autres contrées; nous savons reconnaître leur caractère, leur genre de naïveté; mais laissez-nous vous dire que les noëls de la Provence, particulièrement ceux de Saboly, sont inimitables sous le double rapport des paroles et de la musique. Le noël provençal est d'une allure franche et vive; tantôt touchant et tantôt joyeux, il mêle souvent l'un et l'autre, témoin ce beau noël des *Boumian*, de Puech, contemporain de Saboly, où le pathétique le dispute à la gaieté, et que l'on ne peut chanter sans rire et sans pleurer. Grave et sentencieux avec l'aïeule; doux, tendre, sensible avec la mère; candide et naïf avec l'enfant; espiègle et malin avec la jeunesse alerte et pétulante, le noël provençal se met au diapason de tous les âges, se prête à toutes les nuances de caractères. C'est la légende vivante du foyer. Bethléem! il n'est pas besoin de courir en Terre Sainte. Bethléem! il est là à deux pas : au tournant de la rue, à l'angle du chemin; c'est tout simplement l'étable de maître Jacques ou de maître Nicolas. Seulement il a fallu faire de maître Nicolas ou de maître Jacques un bourru exemplaire, et le plus inhospitalier des humains, pour qu'il ait eu la dureté de reléguer dans une méchante étable, ouverte à tous les vents, et où pénètrent la neige et le givre, la pauvre sainte famille implorant par pitié un asile pour la nuit.

Vous lougearaï per carita
Dins un pichot marrit estable.



Tant pis, ma foi ! pour le maître Jacques ou pour le maître Nicolas de l'endroit, si le portrait est ressemblant. Le noël provençal se met peu en peine de l'exactitude historique. Il n'a nul souci non plus de la couleur locale et de l'anachronisme. A ses yeux, la naissance du Sauveur des hommes est un fait contemporain qui se renouvelle chaque année. Il inaugure dans nos campagnes la vie du coin du feu pendant les longues soirées d'hiver. Il est toujours reçu avec les mêmes chants de joie, les mêmes élans de foi. Les enfants grandissent, deviennent hommes, puis vieillards, puis disparaissent; le mystère seul ne vieillit pas. Quant à la *couleur locale*, vous l'avez, pour peu que vous y teniez, dans le Rocher ou les *Cantons* d'Avignon, la plaine du Comtat, ou ce coteau du Luberon couvert de neige. Le drame se passe dans l'intérieur de chaque famille; tous prennent un rôle, le grand-père, la grand'mère, les époux, l'enfant, la jeune fille, et jusqu'aux animaux domestiques qui ornent ou gardent le logis. Que tout à coup, au milieu de cette famille assemblée, retentisse la *bonne nouvelle*, que la cloche de la paroisse ou de l'hermitage sonne le grand jour de Noël, cette cloche n'est plus une cloche, c'est la voix de l'ange qui crie *Hosanna* dans les cieux ! *Un ange a fa la crido!* et aussitôt la fiction commence, et tous, grands et petits, se prêtent à cette fiction, et la foi en fait une réalité, une réalité douce et riante. Allons! il faut aller à la Crèche. Toi, prends ton bâton ferré; toi, mets tes gros sabots; toi, gros Gervais, endosse ta camisole. Et les voilà partis, distribuant les lazzi à ceux qui restent en arrière, qui se laissent choir sur la glace, ou qui soufflent dans leurs doigts.

Chemin faisant, on rencontre une bande de bohé-

miens, diseurs de bonne aventure, qui vont donner la bonne fortune à l'enfant Jésus, et, regardant les lignes de la main, lui prédisent le Calvaire. On voit aussi le Diable qui porte les cornes basses, qui a les « ailes d'un hanneton, » allant cacher sa honte dans les « Pays-Bas. »

Cependant chacun apporte des présents, du miel, des œufs, de la farine, du nougat, des gâteaux pour la *Jacen ;* on trouve à la Crèche trois bons chasseurs au filet, qu'on a déjà aperçus descendant de la côte; ils viennent faire hommage à l'Enfant des oiseaux qu'ils ont pris, et voilà ces oiseaux jasant, babillant et disant en leur patois, selon les mœurs de leur espèce, tout ce que leur inspire la vue de leur Créateur, qui, pouvant naître dans un palais, a voulu voir le jour sur la paille entre un bœuf et un âne. Je vous le dis en vérité, le noël provençal est le tableau des mœurs patriarcales de nos habitants du Midi.

Il est, comme dit notre ami l'abbé Arnaud, dans le bel et savant article *Noël*, dont il a enrichi notre *Dictionnaire de plain-chant et de musique d'Église*, il est devenu d'autant plus cher à nos populations, « qu'elles voyaient s'y réfléchir leur propre image sous les divers aspects de la vie commune. » C'est là ce noël provençal qui, à certains égards, est le noël des autres contrées, mais qui sent plus son terroir que tout autre, qui a ses franches coudées dans son allure méridionale et semi-italienne, qui a son cachet particulier de sensibilité, de pathétique, de grâce, d'enjouement, de finesse, de cette finesse qui est dans le ton, dans l'accent, dans un je ne sais quoi de local qui se dérobe à l'analyse; c'est là ce noël qui, alors même qu'il s'émancipe jusqu'à la raillerie, montre tou-

jours la foi vivace, inébranlable et dominante sur le tout. « On a remarqué dès longtemps, dit d'une manière charmante M. de Sainte-Beuve, cette gaieté particulière aux pays catholiques; ce sont des enfants qui, sur le giron de leur mère, lui font toutes sortes de niches et prennent leurs aises. »

Mais, gardez-vous-en bien, ne traduisez pas le noël provençal : de la chose la plus vive, la plus légère et la plus exquise, vous feriez la chose la plus lourde et la plus plate. Il n'est pas plus possible de le traduire qu'il n'est possible de traduire les Fables de La Fontaine.

J'ai dit que la physionomie du noël provençal est semi-italienne; il y a de l'italien aussi dans la musique. Oui, considéré sous le rapport musical, le noël provençal est italien, parce que l'école musicale avignonaise nous vient d'Italie. M. F. Séguin, d'Avignon, à qui l'on doit le *Recueil complet des Noëls de Saboly, avec les airs notés* pour la première fois, et recueillis d'après d'anciens manuscrits [1], a mis en pleine lumière ce fait important d'histoire musicale dans la belle et curieuse introduction de l'ouvrage dont je parle et que je m'empresse de recommander aux organistes, aux maîtres de chapelle, comme aux érudits et aux archéologues. Mais M. F. Séguin serait le premier à m'accuser d'injustice, si je ne citais à côté de son nom le nom de M. Paul Achard, le savant archiviste du département de Vaucluse, qui s'est livré, sur cet intéressant sujet, aux recherches les plus minutieuses, si bien que M. Séguin lui-même n'a pu mieux faire que de reproduire dans

[1] Voir la note de la page 206.

son Introduction le mémoire de M. Achard. La conséquence la plus nette à tirer de tout cela, c'est que, tandis que, « sous le règne de Louis XIII, c'est M. Fétis qui le dit, l'art d'écrire était déjà presque entièrement perdu dans la musique d'église, » et que, « quant à la musique dramatique, elle n'existait pas au temps de Louis XIII, ni même sous la minorité de Louis XIV [1], » l'école avignonaise, fidèle aux traditions de la Chapelle Papale, brillait d'un vif éclat. Encore un coup, lisez et méditez l'Introduction des Noëls de Saboly de M. Séguin, et ce fait vous apparaîtra dans toute son évidence.

Tout léger, gai et badin que soit parfois le noël provençal, il a eu l'Église pour berceau.

L'Église a ses temps de réjouissance, et, en bonne mère, elle aime à voir ses enfants partager son allégresse. En laissant les petits venir à elle (*Sinite parvulos venire ad me*), elle ne leur interdisait pas les jeux et les ris innocents. C'est ce qu'autrefois on comprenait à merveille. En 1699, vingt-quatre ans après la mort de Saboly, l'imprimeur Michel Chastel publia une nouvelle édition des Noëls de celui qu'il nommait « le bon faiseur en cette matière. » Or, voici comment il s'exprime dans l'Avertissement de cette édition : « J'ay creu que ie deuois m'accomoder à l'intention de l'autheur de ces petits ouvrages, et donner indistinctement au public tout ce qu'il auoit fait *pour le resiouïr à l'occasion de la naissance du Sauueur.* » A Dieu ne plaise que nous voyions disparaître de l'Église ce vieil usage de *se resiouïr* en jouant et chantant des noëls pendant la quarantaine

[1] *Résumé philosoph. de l'Histoire de la Musique*, p. CCXXXVII.

de la Nativité. « Vous avez bien raison de dire, nous écrivait M. Séguin, à la date du 1er décembre, qu'il est important de ne pas négliger ces anciennes traditions populaires; c'est le culte du souvenir, c'est l'esprit catholique. Dans les arts, comme en politique, comme en religion, renier le passé, c'est marcher à la décadence et à la barbarie. » Voilà comme s'exprime le vrai catholique, et voici comme s'exprime aussi un écrivain célèbre qui n'est pas catholique, malheureusement, mais qui est poëte, et qui doit à son âme poétique d'avoir aspiré quelquefois de bonnes bouffées de catholicisme : « Il y avait alors dans l'Église, dit M. Michelet, un merveilleux génie dramatique, plein de hardiesse et de bonhomie, souvent empreint d'une puérilité touchante.... Elle (l'Église), quelquefois aussi, se faisait petite; la grande, la docte, l'éternelle, elle bégayait avec son enfant; elle lui traduisait l'ineffable en puériles légendes. »

Admirable et vrai dans le fond, et tout à la fois délicieux dans la forme !

15 décembre 1859.

LE PLAIN-CHANT ATTAQUÉ PAR UN PRÊTRE

ET DÉFENDU PAR UN LAÏQUE

A MONSIEUR F. CALLA

— Rompez, rompez tout pacte avec l'impiété.
(*Athalie.*)

— Qu'il écoute sans aigreur la vérité qui lui est dite, non pas seulement sans aigreur, mais avec amour. (Le comte JOSEPH DE MAISTRE.)

Nos lecteurs n'ont pas oublié le travail curieux qu'un de nos archéologues musiciens les plus érudits, M. Adrien de La Fage, a publié dans *la Maîtrise* sous le titre de : *La Musique moderne attaquée par un Évêque et défendue par un Roi* [1], travail curieux, en effet, où l'on voit le chef de la dynastie de Bragance, Jean IV, roi de Portugal, prendre la défense de la musique religieuse du seizième siècle, celle de Palestrina et de son époque (car c'est en ce sens qu'il faut entendre ces mots : *musique moderne*), contre l'évêque Cirillo Franco, qui s'était permis d'attaquer cette même musique.

On vient de nous raconter un fait qui nous a rappelé cette histoire ; un fait où il n'est question ni d'un roi,

[1] Voir *la Maîtrise* de mai et de juillet 1859.

ni d'un évêque, mais d'un simple laïque se faisant le champion du plain-chant contre un prêtre qui l'attaque.

Nous nous sommes hâté d'écrire cette anecdote pour ne pas en laisser refroidir l'impression dans notre esprit, et nous la livrons à nos lecteurs telle qu'elle nous a été rapportée.

Le dimanche, 28 août de l'année 1859, il y avait de vingt-cinq à trente personnes à la table d'hôte du château de V.-M.-les-Bains. On sait quel est le personnel obligé et quelque peu bigarré de ces sortes d'établissements, où se rencontrent et se coudoient des gens de tout âge, de tout sexe, de tout rang, de toute profession. Il y avait là des magistrats, des fonctionnaires, des artistes, bon nombre de ces désœuvrés qui s'en vont partout promenant le fardeau de leur ennui, dans l'espérance toujours déçue de trouver un lieu où ils pourront s'en débarrasser; des femmes à prétentions, que l'on eût dit occupées à mourir et à ressusciter chaque jour, tant on les voyait, le matin, pâles, languissantes, se soutenant à peine, errer comme des ombres, et, le soir, ranimées, radieuses, intrépides au plaisir, infatigables à la danse; enfin, comme contraste, de jeunes mères de famille, bonnes, simples, prosaïquement attentives à leurs devoirs, ce qui ne les empêchait nullement d'être charmantes.

C'était dans ce pêle-mêle que figurait un de nos amis, que vous connaissez tous, chers lecteurs, amateur passionné des chefs-d'œuvre dramatiques et symphoniques des grands musiciens de toutes les écoles, mais, à l'église, partisan déclaré du plain-chant. Celui dont nous parlons s'était beaucoup occupé de musique religieuse. C'était là toutefois une mince recommandation

auprès de la majorité des hôtes du château, qui, dans leur estime, plaçaient notre ami immédiatement au-dessous du chanteur de romances et de cavatines, comme celui-ci était naturellement placé immédiatement au-dessous du virtuose, joueur de mazurkes et de polkas.

Au dîner dont il est question, notre voyageur se trouvait à l'une des extrémités de la table, auprès de deux amis qu'à sa grande satisfaction il avait rencontrés là par hasard, l'un à sa gauche, l'autre en face, tandis qu'à sa droite était un ecclésiastique arrivé depuis peu d'instants. Les conversations, quoique établies sur toute la ligne, n'avaient pas encore atteint ce degré d'animation qui signale le milieu et surtout la fin de tout repas, lorsque l'abbé, ayant saisi la première occasion de témoigner à son voisin quelqu'une de ces attentions banales qu'on recherche d'ordinaire entre convives pour mettre fin à un silence gênant, lui dit :

— Je m'estime fort heureux de me rencontrer avec monsieur (ici le nom de notre ami), et je suis bien sûr que si M. le curé de L***, M. l'abbé X., dont je suis le vicaire, avait su qu'une aussi bonne fortune m'attendît, il n'aurait pas manqué de me charger de tous ses compliments pour son compatriote et son ancien ami ; car, ajouta-t-il en supprimant tout à coup la manière de parler à la troisième personne, je crois, monsieur, si je ne me trompe, que vous avez été lié avec M. l'abbé X., et que vous avez fait autrefois de la musique ensemble..... —

Au nom de l'abbé X., un des propagateurs les plus ardents de la musique mondaine et théâtrale dans les églises du Midi, et dont cet excellent Castil-Blaze avait

complétement bouleversé le cerveau par les lazzi intarissables de sa verve méridionale, ses allures d'*impresario* bouffe et son goût pour les fioritures boursouflées du vieux style italien, notre ami, sans répondre à ce que l'interpellation de M. l'abbé avait de poli, ne put s'empêcher de lui dire avec une certaine vivacité :

— Ma foi, monsieur l'abbé, si vous êtes vicaire à L***, j'en suis fâché pour vos oreilles, que je suppose être accoutumées dès longtemps à goûter les beautés du plain-chant et des mélodies véritablement religieuses, et que je vois condamnées maintenant à entendre une musique bien profane et bien étrange.

— Comment, monsieur, s'écria M. l'abbé d'un ton plus animé encore, vous appelez étranges et profanes des morceaux composés par un génie tel que *monsieur* Rossini, des morceaux tirés de ses plus beaux opéras, et que M. Castil-Blaze, que vous avez bien dû connaître, cet homme d'un goût si pur et d'un si vaste savoir, a arrangés sur les textes de la liturgie de la messe? Mais c'est admirable, monsieur, cette musique-là ! c'est magnifique, délicieux, sublime ! et M. Castil-Blaze nous a rendu un très-grand service en dotant les églises de pareils chefs-d'œuvre. —

Dès les premiers mots de cette tirade de M. l'abbé, il s'était fait un grand silence dans la salle; les conversations avaient cessé tout à coup, et tous les regards s'étaient tournés vers les deux interlocuteurs; si bien que sur la physionomie des assistants on pouvait lire l'expression d'une vive curiosité que l'on eût pu traduire par ces mots : Un prêtre et un homme du monde aux prises l'un avec l'autre ! Bon, ça va être amusant !

— Je vous demande bien pardon, monsieur l'abbé,

dit notre ami, avec un sang froid qui n'était qu'apparent; mais je confesse ma surprise... Il me semble que nous ne sommes ni l'un ni l'autre dans notre rôle.

— Mes paroles, pourtant, reprit l'abbé, n'ont rien d'extraordinaire.....

— Vous le croyez ainsi, monsieur l'abbé. Mais voyez le silence d'étonnement qui s'est fait dans la salle, et qui, je l'avoue, me cause, à moi-même, un certain embarras! Si l'un de ces messieurs, par exemple, si un homme du monde me tenait un pareil langage, je pourrais en être choqué, sans doute, comme on est choqué de toute contre-vérité, de toute proposition malsonnante et qui porte à faux; mais de votre part, monsieur l'abbé, souffrez que je vous le dise, c'est bien une autre affaire. C'est donc vous, prêtre, qui venez nous dire que la musique de théâtre est convenablement placée dans une église?

— Et pourquoi pas, monsieur, si elle est belle, si elle est excellente ?

— Vous êtes donc, à ce qu'il me paraît, monsieur l'abbé, décidé à porter la discussion sur ce sujet. Eh bien, j'y consens; mais je dois vous prévenir d'une chose, c'est que vous n'aurez probablement pas que moi seul contre vous; vous aurez encore la plupart des personnes qui vous entourent et qui ne s'attendaient pas, je pense, à vous voir soutenir la thèse que vous défendez, et moi la thèse contraire.

— Je ne reculerai pas devant la discussion, reprit l'abbé.

Le silence devint plus solennel encore. Notre ami parla ainsi :

— Vous pensez donc, monsieur l'abbé, que la beauté et l'excellence d'une œuvre d'art justifient seules son ad-

mission dans le temple? mais alors vous me direz que la Vénus de Milo, les Trois Grâces de Raphaël peuvent être exposées dans une église, par cela même que ces œuvres sont excellentes. On peut faire du chemin avec une pareille théorie; elle atteste chez vous une candeur que doivent vous envier ces beaux enfants qui égayent notre table, et qui nous considèrent avec de grands yeux étonnés. La première théorie en fait d'art, et surtout en fait d'art religieux, c'est celle des convenances. « Les bienséances, — ceci est un mot de La Bruyère, — les bienséances mettent la perfection, et la raison met les bienséances [1]; » la raison, c'est-à-dire l'appréciation des vrais rapports des choses. Ainsi, monsieur l'abbé, c'est vous qui venez nous dire que la même musique qui a déjà exprimé les passions humaines dans ce qu'elles ont de plus excitant et de plus sensuel, est parfaitement appropriée aux sublimes mystères de la foi, aux louanges du Dieu de toute sainteté, aux paroles du texte sacré !

—Vous ne me supposez pas, j'espère, des intentions..., dit M. l'abbé.

— Je suis si loin d'attaquer vos intentions que j'ai tout mis jusqu'ici sur le compte de cette naïveté que nous admirons tous, qui fait votre éloge, et qui me viendra probablement en aide, durant le cours de cet entretien,

[1] Il faut transcrire le texte entier de La Bruyère et le recommander aux lecteurs. Après la phrase citée, on lit : « Ainsi l'on n'entend point une gigue à la chapelle, ni dans un sermon des tons de théâtre; l'on ne voit point d'images profanes dans les temples, un Christ, par exemple, et le jugement de Pâris dans le même sanctuaire. » (*De quelques usages.*) Le grand moraliste a dit ailleurs : « Toute musique n'est pas propre à louer Dieu et à être entendue dans le sanctuaire. » (*Des esprits forts.*)

pour prendre votre défense contre vous-même. Vous parlez de Rossini, ce grand génie musical, dites-vous, et sur ce point nous sommes parfaitement d'accord. Sachez pourtant une chose que je suis bien aise de vous dire en passant : c'est que Rossini se moque le plus agréablement du monde de cette burlesque compilation fabriquée par Castil-Blaze dans un moment d'aberration, et que ce dernier a intitulée si naïvement : *Messe solennelle de Rossini;* car c'était aussi un homme très-naïf que Castil-Blaze. Seulement, cette naïveté tenait chez lui à une ignorance absolue des choses saintes, tandis que, chez vous, elle tient à l'ignorance des choses mondaines. C'est un avantage que vous avez sur lui.

— Messieurs, moi qui vous parle, dit une voix qui partit du milieu de la table, j'ai beaucoup connu M. Castil-Blaze. C'était un fort brave homme, un esprit plein de verve et, de plus, un homme très-complaisant ; à telles enseignes qu'il me donnait des billets pour *la Pie voleuse, le Barbier de Séville, la Forêt de Sénart, Robin des bois, les Folies amoureuses*, et autres ouvrages qu'il faisait représenter sur le théâtre de l'Odéon. —

Nous profiterons de l'explosion d'hilarité qui accueillit ces paroles, pour dire que celui qui venait de s'exprimer de la sorte, M. ***, était le beau parleur de la société, l'orateur attitré de la table d'hôte, car il y en a toujours un, — jamais deux, — dans ces sortes de réunions ; jamais deux, disons-nous, parce qu'on n'a jamais vu se rencontrer dans le même lieu, et au même instant, deux bavards de force égale. Le plus faible est toujours confisqué par le plus fort. Le personnage inévitable dont il est ici question est d'ordinaire entre deux âges, corpulent, heureux, communicatif, confiant en lui-même,

doué d'un organe sonore et d'un aplomb imperturbable. Il décide de tout, a réplique à tout, sait tout, connaît tout, a tout vu, a été partout, et domine tout de sa loquacité retentissante.

Il va sans dire que nous ferons grâce aux lecteurs de la plupart des interruptions de M. ***, qui, d'ailleurs, en cette occasion, se montra fort enchanté d'avoir prêté main-forte à notre ami. Celui-ci répondit :

— Je remercie M. *** de son observation, puisque, par ce seul trait de biographie, il fait apprécier l'homme qui s'ingérait de régénérer ainsi la musique d'Église.

Vous vantez, poursuivit-il, la science et la pureté de goût de M. Castil-Blaze, monsieur l'abbé ; et moi je prétends que le goût de M. Castil-Blaze était *très-impur* en fait de musique religieuse, et je vais à l'instant même vous en donner une preuve. Pardonnez-moi de parler de choses dont il est rarement question dans une réunion comme celle-ci. N'est-ce pas le mystère de la sainte Trinité que l'Église célèbre dans le dernier verset du *Gloria : Tu solus altissimus, Jesu Christe, cum sancto spiritu, in Gloriâ Dei Patris?* Eh bien, monsieur l'abbé, savez-vous le morceau que M. Castil-Blaze a choisi pour exprimer ce mystère devant lequel nous courbons tous nos fronts, et qui nous écrase par ses profondeurs incommensurables[1] ?... Il est allé chercher la strette du quintette de *la Cenerentola*, le morceau le plus évaporé, le plus folâtre, le plus bouffe de cet opéra bouffe. Oui, monsieur l'abbé, les imprécations d'un vieillard ridicule, *don Magnifico*, père de trois jeunes filles, à la fois berné par celles-ci et par leurs prétendants, c'est là ce qui a semblé, aux yeux de cet homme

[1] Voir ci-dessus, p. 329, 330.

d'un *goût si pur*, digne de glorifier le mystère de la sainte Trinité. Voilà pour la fin du *Gloria;* voyons le commencement du *Credo*. Cette profession de foi de l'Église en un seul Dieu créateur, qui s'est fait homme, qui est mort pour nous, etc., l'arrangeur a jugé qu'elle pouvait être chantée sans façon sur une cavatine du *Barbier de Séville*, la sérénade que le comte Almaviva chante sous les fenêtres de Rosine, la pupille fort insoumise du docteur Bartholo ; Rosine, que ce même comte Almaviva va enlever tout à l'heure à l'aide des manœuvres et des gentillesses de l'honnête barbier Figaro. Mon Dieu ! monsieur l'abbé, je sais fort bien que vous ignorez absolument ce que c'est que *la Cenerentola*, ce que c'est que Rosine, Almaviva, Figaro, Bartholo; — Bartholo, à qui, pour le dire sans vous offenser, certains ecclésiastiques de ma connaissance feraient bien de ressembler, en ce qui touche du moins la prédilection de ce personnage pour le plain-chant, qu'il met fort au-dessus des fredons modernes : *Iò non amo*, dit-il, *i moderni girigogoli, mi piace il canto fermo ;* — je sais bien que vous n'avez jamais mis le pied dans un théâtre, et que le peu de musique que vous pouvez connaître, c'est à l'église que vous l'avez entendu, ou bien dans quelque honorable famille où vous avez rencontré quelque jeune séminariste enragé de musique profane, comme j'en connais plusieurs, ou quelque naïve pensionnaire à qui sa maîtresse aura fait tapoter quelques polkas, ou bégayer innocemment de fades romances, des duos d'amour, auxquels la pauvre enfant n'entend goutte, et qui n'ont fait que développer en elle un goût faux et anti-musical, en attendant que les mêmes choses développent en son âme une foule de faux sentiments. Voilà pour-

quoi, monsieur l'abbé, en dépit de tout ce que vous avez dit, vous êtes blanc à mes yeux comme l'agneau qui vient de naître. Mais aussi, voilà pourquoi un homme du monde comme moi, comme chacun de ces messieurs, qui n'a pas le mérite de cette candeur dont je parlais tout à l'heure, est meilleur juge que vous de l'art religieux. Veuillez suivre mon idée.

Un indifférent, un incroyant, entre rarement dans une église; mais si, poussé par un motif de simple curiosité, il franchit le seuil du temple un jour de solennité musicale, je dis qu'il appréciera mieux que vous la convenance de la musique qu'on y exécute, parce qu'il a jugé de l'art mondain sur son véritable terrain, parce que l'habitude des théâtres, des concerts, un certain tact des bienséances, lui ont révélé la vraie nature des sentiments dont cet art s'est inspiré; parce que, en entrant dans le temple, il fait momentanément dans son esprit, dans son cœur peut-être, adhésion à un ordre d'idées tout différent; parce qu'il se dit en lui-même : Ah! ici ce n'est plus le Dieu du plaisir, des vanités, des joies terrestres qu'on adore; c'est le Dieu du renoncement, du sacrifice, le Dieu du Calvaire.

En voyant l'Église livrée à ces musiques échevelées et dévergondées qui viennent afficher, dans son sein, l'impudence des mœurs théâtrales, avec leurs roulades effrontées, leurs palpitations langoureuses, leurs suffocations indécentes; en voyant l'Église ouverte à ces histrions qui se rengorgent, qui font des roulements d'yeux et qui roucoulent la bouche en cœur, ce sceptique, cet incroyant se scandalise, et peu s'en faut qu'il ne s'écrie : —Arrière! chassez-moi ces vendeurs du temple! ils ont fait irruption dans l'héritage du Seigneur, et ils ont

souillé son sanctuaire [1] ! Cet incroyant a trouvé là, en effet, dans ces chants, dans cet appareil théâtral, l'expression habituelle de ces folies coupables, de ces délires honteux, de toutes ces choses dont l'Apôtre défend de prononcer le nom entre chrétiens, et contre lesquelles vous n'avez pas assez de foudres dans la chaire et dans le confessionnal. Et il ne s'y trompe pas, lui, le mondain; il sait bien dans quel foyer sordide ces accents et ces mélodies ont pris naissance. Le voilà lui-même redevenu chrétien malgré lui. Ne vous en vantez pas, monsieur l'abbé, car c'est aussi malgré vous, contre vous, qu'il est redevenu momentanément chrétien; c'est votre paganisme qui a refoulé, pour ainsi dire, tous scs sentiments dans la foi ; c'est qu'il conserve, si incroyant que vous vous le représentiez et qu'il pense l'être lui-même, c'est qu'il conserve, à travers les rêves de son orgueil, la notion juste et intacte des vrais rapports qui existent entre la créature et le Créateur, et du culte dû à Celui qui veut être adoré *en esprit et en vérité*. Et ne croyez pas que ce soit là une de ces suppositions en l'air qui ne se réalisent jamais. J'ai vu, monsieur l'abbé, j'ai vu des libres penseurs, des protestants, et jusqu'à des juifs que je pourrais nommer, assister à certaines solennités catholiques; je les ai vus déserter le temple, blessés qu'ils étaient, à l'audition des chants profanes, dans ce sentiment indestructible de révérence que tout homme éprouve à l'aspect de ce lieu consacré où ses semblables viennent prier. Qu'à la place de ces chants profanes, les enfants de chœur

[1] *Deus, venerunt gentes in hereditatem tuam ; polluerunt sanctum tuum.* Ps. 78.

chantent dévotieusement un simple verset de plain-chant, une simple antienne; que les sons religieux de l'orgue résonnent majestueusement dans la voûte, ces mêmes auditeurs, retenus par un charme secret, par un attrait indéfinissable, par une émotion irrésistible....

— C'est cela, c'est cela même! interrompirent à la fois les deux amis de l'interlocuteur, M. d'A....... et M. G.... qui, dès le début de la discussion, s'étaient hautement prononcés pour lui.

— Eh! messieurs, reprit notre ami, vous trouvez que je dis vrai; pourquoi en est-il ainsi? Par une raison bien simple que donne l'Évangile : « On ne cueille point des figues sur des épines, et on ne coupe point des grappes de raisin sur un buisson. » Par la même raison, un compositeur qui ne se sera nourri que d'imaginations vagabondes et dissipées, d'idées basses et grossières, ne donnera pas à ses chants une expression chaste et pieuse. Tenez, monsieur l'abbé, vous connaissez aussi bien que moi les *Élévations sur les mystères*, de Bossuet. Il y en a une que les compositeurs de musique religieuse devraient méditer. Quant à moi, je l'ai apprise par cœur. Laissez-moi vous en rappeler quelques phrases : « Empêchons, dit Bossuet, nos pensées de ramper toujours dans les nécessités corporelles, comme font les reptiles sur la terre... Ceux-là, ajoute-t-il, s'y laissent dominer, qui sont plongés dans la chair et le sang, et se remuent sur la terre à la manière des reptiles... Sortons de ces mouvements charnels où nous nageons, pour ainsi parler, par le plaisir que nous y prenons. Nous exerçons une espèce de basse liberté en nous promenant d'une passion à une autre, et ne sortant jamais de cette basse sphère, ni de cet élément grossier... Dominons en nous

tout ce qu'il y a d'animal, de volage, de rampant. S'il se faut servir de notre imagination, que ce soit en l'épurant de toutes pensées corporelles et terrestres. » Puis, le grand évêque fait une comparaison magnifique : « La roue agitée par le cours d'une rivière va toujours, mais elle n'emporte que les eaux qu'elle trouve en son chemin : si elles sont pures, elle ne portera rien que de pur; mais si elles sont impures, tout le contraire arrivera. Ainsi, si notre mémoire se remplit de pures idées, la circonvolution, pour ainsi dire, de notre imagination agitée ne puisera dans ce fonds et ne nous ramènera que des pensées saintes. La meule d'un moulin va toujours, mais elle ne moudra que le grain qu'on aura mis dessous... Mettons donc, conclut-il, dans notre mémoire tout ce qu'il y a de saintes et de pures images, et, quelle que soit l'agitation de notre imagination, il ne nous reviendra... dans l'esprit que la fine et pure substance des objets dont nous serons remplis... Votre mémoire et votre imagination, consacrées comme un temple saint par ces pieuses images, ne vous reporteront rien qui ne soit digne de Dieu[1]. »

Le compositeur qui veut chanter dans le temple doit donc commencer par édifier un temple au dedans de lui.

— C'est fort intéressant, messieurs, s'empressa de dire ici M. ***, et je n'ai pas assisté depuis longtemps à une discussion aussi curieuse et aussi imprévue. J'ai entendu bien souvent raisonner sur la musique italienne, la musique allemande, la musique française; j'ai ouï parler de la vieille guerre des Gluckistes et des

[1] *Élévations sur les mystères*. Paris. Mariette. 1727. Tome I, pages 192 et suivantes.

Piccinistes; j'ai vu balancer les mérites de Beethoven et de Rossini; mais le plain-chant! j'avoue que le sujet n'est point banal, et puis, ce qui est fort original, c'est que ce soit monsieur, un homme du monde, qui prenne fait et cause pour cette sorte de musique, tandis que monsieur l'abbé s'en est constitué l'adversaire.

Le régisseur des bains, M. N....., prit la parole à son tour :

— Messieurs, dit-il, la discussion m'intéresse tout aussi vivement que M. ***. Il pourrait se faire cependant que cette discussion ne fût pas du goût de toutes les personnes ici présentes. Nous sommes dans un établissement où l'on se permet le soir, en famille, quelques distractions innocentes; il ne faut pas que des questions musicales, liturgiques, théologiques, comme on voudra les appeler, soient un obstacle à nos petites soirées dansantes, et privent nos jeunes dames de leurs valseurs. Comme maître de maison, je dois, n'en déplaise à M. l'avocat du plain-chant, concilier les intérêts du sacré et du profane. Voilà que le dîner tire à sa fin. J'engage les personnes qui auraient quelque occupation de haute importance, par exemple, une dernière transformation à faire subir à leur toilette, à se rendre dans leurs appartements pour que l'ouverture du salon ait lieu à l'heure accoutumée. Quant à nous, nous continuerons à deviser avec tout le calme et toute la modération imaginables, poursuivit-il, en jetant à la dérobée un coup d'œil significatif sur l'adversaire de la musique profane.

Un instant après que ces paroles eurent été prononcées, la salle se trouva dégarnie d'un bon tiers des convives; les femmes, les enfants, quelques jeunes gens avaient disparu. Ceux qui restaient vinrent former un

groupe au bout de la table où étaient les deux interlocuteurs.

Sur l'invitation du régisseur, l'abbé s'exprima ainsi :

— Je n'ai nullement prétendu, quant à moi, que je fusse bon juge du choix qu'on doit faire de certains morceaux de musique théâtrale lorsqu'il est question de les transporter dans le sanctuaire, et je suis bien d'avis que ce choix doit être fait avec la plus grande circonspection et le soin le plus scrupuleux.

— Pardon ! mais il n'y a aucun choix à faire, dit le laïque ; il faut laisser au théâtre la musique théâtrale. Si les choses saintes sont pour les saints, les choses profanes doivent rester parmi les profanes. Il n'y a rien de plus clair....

— Cependant, s'il y a des fragments d'opéra qui seraient déplacés dans l'église, ce que j'accorde volontiers, reprit l'abbé, vous ne pouvez disconvenir qu'il en est aussi de très-beaux, de très-religieux, et qui font singulièrement pâlir cette triste et insupportable psalmodie du plain-chant, qui, véritablement, n'est plus au niveau des idées de notre époque, et qui devrait disparaître de l'office divin, tant elle est monotone et surannée.....

— Vraiment, monsieur l'abbé, je ne sais si je dors ou si je veille; je vous vois, je vous écoute, et je crois rêver; je reste confondu, et je me demande ce que c'est que l'intelligence et la raison humaines. Est-ce donc à moi, monsieur l'abbé, à vous citer les innombrables canons et décrets des conciles, des papes, des évêques, qui recommandent l'étude du plain-chant, qui en font une obligation en même temps qu'ils proscrivent la musique mondaine? Ces décrets, vous devez les connaître mieux que moi, et j'attends que vous m'appre-

niez qu'ils sont tombés en désuétude, qu'ils n'ont plus force de loi. Eh bien, soit, j'y consens. Ces canons, ces décrets, n'y croyez pas; tenez-les pour non avenus. Mais croyez-en alors les philosophes protestants [1], les saint-simoniens[2], les israélites [3], les renégats [4], qui s'inclinent devant la majesté, la sainteté des mélodies grégoriennes. Je m'engage, quand vous le voudrez, à mettre leurs textes sous vos yeux.

[1] « Il faut n'avoir, je ne dis pas aucune piété, mais je dis aucun goût, pour préférer, dans les églises, la musique au plain-chant. » *Dict. de Mus.*, de J.-J. Rousseau, au mot *Motet.*

[2] Suivant l'auteur de la brochure intitulée : *Du passé et de l'avenir des beaux-arts* (Doctrine de Saint-Simon; Paris. A. Mesnier, 1830), le chant grégorien est « ce chant simple, grave, expressif, *si bien assorti à la majesté sévère des paroles sacrées*, qu'il en semble, MÊME AUJOURD'HUI, la déclamation nécessaire ou L'INSÉPARABLE ACCOMPAGNEMENT; » p. 35-36. A la page 71, le même écrivain dit : « La musique sacrée de plusieurs compositeurs a souvent le *caractère théâtral*, et sa *profane élégance* DEVIENT UN SCANDALE. »

[3] « Comment les prêtres catholiques, qui ont dans le chant grégorien la plus belle mélodie religieuse qui existe sur la terre, admettent-ils dans leurs égiises les pauvretés de notre musique moderne? » Voir l'article des *Fossoyeurs* dans *la Maîtrise* du 15 novembre 1859, col. 103.

[4] « Si quelque chose peut faire comprendre ce qu'est le pouvoir propre de l'expression, indépendamment de tous les moyens accessoires d'effet, le pouvoir de la pure mélodie dans ses rapports avec le sentiment intime et les lois spirituelles de l'homme, c'est l'incomparable beauté de quelques-uns des chants de l'Église, de certaines parties, par exemple, de la messe des morts, selon le rit romain. Ces mélodies sans rhythme et sans mesure rigoureusement déterminés, semblables au cri pathétique, profond, qui s'échappe des entrailles, saisissent, remuent, pénètrent, avec la puissance irrésistible de la nature même. » *Esquisse d'une philosophie*, par *F. Lamennais*, t. 3, p. 333. — *M. l'abbé F. de La Mennais* n'aurait certes pas mieux dit.

Je vous le demande, monsieur l'abbé, pourquoi faut-il que moi fidèle, moi chrétien, qui crois tout ce que vous enseignez, fidèle très-chétif, chrétien bien faible, c'est vrai :

Ami de la vertu plutôt que vertueux,

mais catholique très-ferme, je vous prie de le croire, pourquoi faut-il que j'aie à disputer contre vous? Dieu me préserve de proférer une parole qui ne soit pas respectueuse! Demain, après-demain, un jour ou l'autre, j'irai me prosterner aux pieds d'un prêtre, aux vôtres peut-être, au saint tribunal. Mais ici laissez-moi vous dire que les rôles sont terriblement intervertis. Il ne s'agit pas, en ce moment, de plain-chant, de musique, de telle ou telle forme d'art ou de liturgie. Quelque chose de plus grave est en jeu. Oui, je tremble quand je vois un ministre du Seigneur me dire tranquillement que le chant grégorien a fait son temps, qu'il faut marcher avec son siècle, que la belle musique de théâtre ou de concert attire plus de monde dans l'église, que cette musique cesse d'être profane, est *sanctifiée,* — on l'a dit, —dès lors qu'elle est appliquée bien ou mal sur les textes sacrés; quand j'entends de pareilles choses dans une bouche comme la vôtre, je me tais et j'admire ce prodige de candeur et d'innocence de la part de ce prêtre qui, dans son ignorance des choses du monde et des procédés de l'art mondain, ne voit pas à quel genre d'impressions et de sensations se rapporte cette musique qu'il veut substituer au chant grégorien traditionnel. Le chant grégorien! Avez-vous bien pensé, monsieur l'abbé, non à ce qu'est le chant grégorien en lui-même, — je ne veux pas aborder l'analyse de sa constitution, — mais

simplement à ce nom de *chant Grégorien,* formé du nom d'un grand saint et d'un grand pape, auteur de ce Sacramentaire et de cet Antiphonaire qui ont fait l'admiration des siècles catholiques? Eh bien! moi, lorsque j'entends de semblables paroles proférées par un prêtre, le dirai-je? il me semble qu'il y a là, à son insu, sans qu'il s'en rende compte (pardonnez-moi, le mot m'échappe), il me semble qu'il y a là une ABDICATION. Je crois, moi, humble et pauvre laïque, je crois que l'Église ne doit pas descendre de ces hauteurs lumineuses d'où elle plane si fort au-dessus des misères et des vanités humaines, pour aller emprunter à l'opéra, plus bas encore, aux tréteaux de la foire, leurs illuminations, leur musique et leur mise en scène. Je crois que l'Église ne doit pas s'abaisser jusqu'à nos arts, mais que son rôle, que sa mission est d'élever nos arts jusqu'à Elle. Elle n'emprunte pas, elle donne. Elle ne vit pas de la vie du monde, elle est la nourricière universelle. Il y a un texte de l'Évangile qui exprime cette idée : *Quand je serai élevé au-dessus de la terre, je tirerai tout à moi* [1]. Je ne suis qu'un laïque, mais je crois que l'Église est le centre de tous les arts comme elle en a été le berceau; je crois qu'elle est, à elle seule, pour le chrétien, le plus beau spectacle, la plus belle représentation, le plus beau concert, *concentus*, et le plus bel ensemble. Ce n'est pas seulement dans l'ordre du dogme et de la foi que l'Église est mère et souveraine; elle est mère et souveraine dans tout ce qui découle de l'ordre de l'intelligence et de la conception. Elle est le vrai et unique sanctuaire où

[1] *Et ego si exaltatus fuero à terrâ, omnia traham ad meipsum.* (Joan., XII, 34.)

tous les arts s'épanouissent sous leurs types les plus purs, sous leurs formes les plus idéales. Elle a la plus magnifique architecture dans le temple qui représente l'univers; elle a la plus belle sculpture dans les bas-reliefs historiques ou emblématiques et dans les statues des saints; elle a la plus belle peinture dans les fresques et les toiles de Michel-Ange et de Raphaël; elle a la plus belle poésie dans les textes des prophètes, David, Job, Isaïe, Jérémie, dont elle compose sa liturgie, comme la plus belle parole humaine dans l'éloquence de ses orateurs, des Bossuet, des Massillon, des Bourdaloue; elle a la plus belle ordonnance dans l'auguste majesté de ses cérémonies, dans les évolutions lentes et ondulées de ses processions, dans les rhythmes cadencés de ses thuriféraires; elle a la mélodie la plus grave, la plus touchante, la plus pénétrante dans son plain-chant; elle a l'harmonie vocale la plus ravissante dans les chants célestes de Palestrina, et, dans l'orgue, le plus imposant et le plus merveilleux des orchestres.

Oui, le plain-chant est une mélodie sublime, d'un charme indéfinissable; et son caractère est incommunicable, comme le caractère de tout ce que la Religion a consacré. Comme il n'a aucune des formules arrêtées et en quelque sorte palpables de l'art séculier, il semble ne pas toucher la terre. Tandis que la plus belle musique n'est souvent comprise que par l'esprit, le plain-chant est compris par le cœur. C'est là prière modulée suivant le simple élan de l'âme. Il n'y a rien en lui qui se prête à l'expression individuelle; dans son expression, il est *impersonnel*. De toutes les musiques que vous introduisez dans le temple, les plus belles, les plus religieuses même, car il y en a, ce n'est pas moi qui le

nierai, n'expriment jamais que l'individu : c'est Marcello, c'est Hændel, c'est Bach, c'est Haydn, c'est Mozart, c'est Beethoven, c'est Cherubini, un homme, un artiste habile, mais ISOLÉ, qui, plus ou moins, se complaît dans son œuvre, qui se regarde, qui s'écoute.

Je vais dire une chose qui vous paraîtra paradoxale; elle ne l'est pas cependant. Oui, je dirai que plus le musicien se montre, plus le chrétien disparaît. Dans le plain-chant, l'idée de l'art humain est absente; ce n'est pas *un homme*, tel ou tel, c'est l'Homme, c'est l'Humanité en face de Dieu. Le plain-chant a quelque chose qui s'impose, parce qu'il obéit au seul souffle du génie chrétien; c'est le produit de l'esprit social du catholicisme. Ce n'est pas le génie de saint Ambroise, de saint Grégoire, de saint Oddon, de Robert le Pieux : c'est le génie de l'Église; c'est l'hymne permanente de l'Église qui se continue sans fin; c'est la prière collective de tout un peuple, de toute une croyance, personnifiée en une mélodie qui est la mélodie de tous, la vôtre, comme la mienne, et que je reconnais mienne alors même que je me tais. Et cette mélodie, cette Note Romaine qui frappe toutes les oreilles, a un écho dans tous les cœurs; elle parle aux petits comme aux grands, aux pauvres et aux riches : *pusillis cum majoribus*. Elle est pour tous intelligible, parce qu'elle est à tous accessible et familière. Elle est simple et en même temps inépuisable dans les variétés d'expression de ses Modes. Ces modes, si pleins de mystères pour les érudits, n'en ont pas pour les oreilles des simples. Méfiez-vous des concerts d'amateur, dit-on dans le domaine de l'art mondain. Ici, point du tout; la voix des ignorants, comme celle des savants, la voix des femmes, des enfants,

des vieillards, chacune de ces voix devient un élément de ce vaste unisson, pourvu que chacun chante avec docilité, foi et recueillement. Et ce chant, qui ne rappelle en rien les chants du siècle, qui ne réveille en rien les passions terrestres, dégoûte, au contraire, des uns et détache des autres, tant son expression est idéale, son caractère extatique, et tant ses ondulations montent, montent, comme les flots de l'encens dont il semble avoir le parfum. Et ce chant est celui qui, depuis douze siècles, retentit en tous les lieux où le Catholicisme s'est étendu, empire, cité ou hameau; il retentit aux mêmes jours, aux mêmes heures, sur tous les points du globe à la fois. « D'un pôle à l'autre, vous dirai-je avec un grand apologiste, le catholique qui entre dans une église de son rit, est chez lui..... En arrivant, il entend ce qu'il entendit toute sa vie; il peut mêler sa voix à celle de ses frères..... [1]. » Le chant grégorien est le chant qu'ont chanté nos pères, que chanteront nos neveux, perpétuel, universel comme le culte dont il est le complément. Il est à l'abri, non sans doute de toute *évolution*, mais de toute *révolution*, de tout bouleversement; et ce qu'on appelle les périodes, les transformations, les progrès de l'art, il les ignore.

— Je donnerais, sans mentir, quelque chose de bon pour que mon curé fût ici, s'écria M.***, c'est un excellent homme ; mais, lui aussi.....

— Encore une fois, Monsieur ***, dit le régisseur, vous n'avez pas la parole. M. l'abbé veut faire une observation.

— Je conviendrai sans peine, Monsieur, dit l'ecclésiastique en s'adressant à notre ami, que je n'ai pas

[1] *Du Pape*, par le comte de Maistre, 2e édit., t. I, p. 202.

étudié cette matière comme vous. Mais, j'en fais l'aveu sincère, rien de ce que j'ai entendu jusqu'à ce jour, rien de ce que l'on nous a donné au séminaire et dans nos paroisses sous le nom de plain-chant ne me paraît répondre au tableau que vous venez de tracer. A part deux ou trois morceaux consacrés, le plain-chant, pris dans son ensemble, m'a toujours paru la plus lourde et la plus monotone psalmodie.

— Vous prévenez ma pensée, monsieur l'abbé, car j'allais immédiatement ajouter que si vous avez jugé du chant grégorien par ce que l'on entend tous les jours dans nos paroisses, dans les campagnes surtout et même dans la plupart des paroisses des grandes villes, vous avez parfaitement raison. Seulement, ce n'est pas là le plain-chant.

Rien de plus assommant, de plus barbare, de plus inhumain que le plain-chant martelé, grommelé, vociféré, tel qu'il l'est aujourd'hui presque en tous lieux. Si, en effet, vous n'avez jamais entendu chanter le plain-chant d'une manière posée, mélodieuse, accentuée, rhythmée et cadencée comme il doit l'être, non-seulement je vous excuse, mais encore je partage votre réprobation. Cette universelle décadence du plain-chant tient à une foule de causes qu'il serait trop long d'énumérer, mais avant tout à l'enseignement musical des séminaires, qui, devenant de plus en plus mondain, a amené à sa suite cet esprit de vertige et cette passion théâtrale dont presque tous les jeunes ecclésiastiques sont atteints, et comme conséquence nécessaire le mépris du plain-chant. De là vient que, dans la plupart des messes paroissiales, le rôle du plain-chant se réduit de plus en plus, que l'on en supprime tout ce qui rigou-

reusement peut en être supprimé, et que les pièces qu'il est impossible de passer sous silence, telles que les introïts, les graduels, les communions, etc., sont dépêchées au plus vite, pour faire à la musique la place la plus large possible.

Qu'est devenu le temps, monsieur l'abbé, où l'enseignement du plain-chant était obligatoire dans toutes les maisons ecclésiastiques, les couvents, les divers ordres religieux, les ordres de femmes même? où tous les prélats, tous les pontifes en recommandaient l'étude; où il eût été honteux d'ignorer les modes, les formules de la psalmodie, ainsi que les règles de l'accent et du rhythme?

Qu'est devenu le temps où les chantres et les enfants de chœur étaient tenus de *prévoir*, c'était un mot consacré, c'est-à-dire de répéter d'avance l'office de chaque solennité, et où les chanoines devaient se mettre en mesure de réciter l'office *par cœur*, sans le secours de livres, sous peine d'amende et de pénitence? On a laissé le flot musical envahir la cellule du jeune séminariste; il a envahi jusqu'au sanctuaire. Il n'y a plus de lutrin, il y a un chef d'orchestre, un accompagnateur entouré de ses choristes et de ses instrumentistes, et, parmi les uns et les autres, figurent des virtuoses et des acteurs de l'Opéra. Le matin, ces derniers endossent le surplis, le soir ils s'affublent des déguisements de la folie. Comment voulez-vous qu'à leurs yeux l'église ne soit pas un théâtre? Elle échange avec les théâtres ses fonctionnaires, qui deviennent des espèces de *maître Jacques*, moitié sacrés, moitié bouffons! Cette idée me révolte.

C'est pourtant là ce qui a lieu dans un grand nombre de paroisses de Paris, dit M. ***.

Oh! oui, monsieur l'abbé, poursuivit notre ami,

je souffre cruellement quand je vois le plain-chant ainsi mutilé, déchiré, massacré par des voix de chantres inintelligentes et brutales. Dans les paroisses des campagnes, il est affreux d'entendre le plain-chant beuglé et braillé par des voix discordantes; principalement par ces voix d'enfants qui n'ont plus rien d'enfantin et qui hurlent comme si on leur faisait subir le supplice de la strangulation. Mais cette souffrance n'est pas comparable à celle que j'éprouve quand je vois l'Église introniser chez elle les produits infimes des théâtres et des divertissements mondains. Là, il n'y a qu'ignorance, inhabileté; ici, il y a scandale. Aussi, quand l'Église, dans la malheureuse pensée d'attirer du monde chez elle, s'oublie jusqu'à venir dire à l'art des théâtres : Prêtez-moi votre musique, vos airs, vos roulades, vos fioritures, vos *girigogoli*, vos ophicléides, vos cornets à pistons, vos fanfares; quand je la vois, Elle qui fait la loi et ne la reçoit pas, Elle qui n'a rien à envier à personne, tendre une main suppliante à cet art des théâtres et des concerts en plein vent, oh ! alors, dans ma foi de chrétien, dans mon orgueil d'enfant de l'Église, je me sens humilié.

Savez-vous que cette fatale pensée d'attirer du monde dans l'église par des spectacles et des chants profanes pourrait mener loin ! Et d'abord, vous comptez ceux que vous attirez ainsi, mais comptez-vous ceux que vous envoyez dans des lieux dangereux? N'est-il pas à craindre, de plus, que la première idée qui vienne à l'esprit de ceux qu'on attire de cette manière ne soit celle-ci : l'Église se défie d'elle-même; elle a perdu sa force sur les esprits, et, ne sachant comment la ressaisir, elle fait appel au luxe extérieur ?

Faut-il vous raconter ce que disait un jour un vieux curé de Paris à un autre curé de Paris qui avait inauguré dans sa paroisse un *Mois de Marie* excessivement brillant? « J'ai assisté, dit le premier, à un de vos Mois de Marie; les illuminations, les chants, la musique, tout est à souhait; c'était une soirée ravissante. — N'est-ce pas? dit l'autre d'un air satisfait. — Pourtant, reprit le premier, il y manquait une chose.— Et quoi donc? —Et, pardieu, vous avez oublié de faire passer des glaces. »

Vous riez, Messieurs; il n'y a pas de quoi rire, hélas! Il n'en est pas moins vrai que cette pensée d'attirer du monde dans les églises par des chants profanes est une pensée fatale; je ne m'en dédis pas. Je ne veux certes rien exagérer; mais pensez-vous que la tolérance de semblables abus dans le temple n'ait pas, je ne dirai pas provoqué, mais favorisé au dehors d'autres scandales sur lesquels tous les cœurs chrétiens ont gémi?

Si la simple représentation des choses saintes sur le théâtre, alors même que cette représentation a lieu sans intention arrêtée de les livrer au ridicule, si cette simple représentation est déjà une profanation, combien de profanations n'avons-nous pas eu à déplorer depuis trente ans! Nous avons eu *Robert le Diable* avec ses moines, sa cathédrale et son orgue; puis la *Juive* avec ses cardinaux; puis les *Huguenots* avec leurs moines bénissant les poignards de la Saint-Barthélemy; puis le *Prophète* avec sa cathédrale encore et ses chorals d'anabaptistes, et une foule d'autres ouvrages du même genre. Que vous dirai-je, monsieur l'abbé? n'est-il pas à craindre que deux ou trois paroisses de Paris, qui avaient acquis alors une bien grande célébrité, qui avaient fait beaucoup parler d'elles, à cause de l'appareil théâtral

déployé dans leurs exécutions musicales, ne se soient un peu trop écartées de cette gravité et de cette austérité qui doivent envelopper d'un voile auguste les cérémonies du sanctuaire, et que, en sortant ainsi de leurs limites, elles n'aient en quelque sorte poussé les théâtres à sortir des leurs ? N'est-il pas à craindre que ceux-ci ne se soient dit : Eh bien ! puisqu'on fait du théâtre dans l'Église, pourquoi ne ferions-nous pas de l'Église sur le théâtre ?

Et qu'est-il advenu ? Il est advenu que la musique religieuse, ainsi transportée sur la scène par des mains habiles, s'est montrée véritablement religieuse, parce que la couleur religieuse devenait alors une des conditions de la vérité dramatique ; tandis que la musique extérieure adoptée par certaines églises, s'est montrée d'autant plus profane que ces mêmes églises s'étaient plus préoccupées de cette malheureuse idée de gagner des âmes à Dieu par l'attrait des séductions mondaines.

Vous direz sans doute, monsieur l'abbé, que ce n'est pas à moi à dire ces choses, et vous aurez encore raison. Mais je vous demanderai qui les dira, puisque ceux qui doivent les dire ne les disent pas, ou plutôt disent le contraire ? puisque, à les en croire, il n'y aurait plus qu'à embaumer pieusement le plain-chant et lui faire un bel enterrement avec tambours et trompettes, *cum tympano et choro et cymbalis bene sonantibus?*

Je ne dis pas cela pour vous, monsieur l'abbé. A la manière dont vous m'écoutez depuis quelques instants, je crois entrevoir que vous n'êtes plus l'ennemi aussi déclaré du chant grégorien.

— Tout à l'heure je m'expliquerai, dit l'ecclésiastique. Veuillez poursuivre.

— Deux mots encore, repartit notre ami. Pour résumer toute cette discussion, j'ai à vous présenter un contraste qui me semble propre à faire quelque impression sur votre esprit. Je ne vous demande qu'un court moment d'attention.

Il y a des saints qui ont passé leur vie dans leur cellule, aux pieds du Crucifix; qui ont donné, pendant le séjour qu'ils ont fait sur la terre, les plus admirables exemples de patience, de piété, de chasteté, de sacrifices en tout genre, de détachement absolu des choses du monde, de mépris pour les vanités et les plaisirs profanes; et qui, dans la contemplation de l'infinie grandeur de Dieu, de son infinie miséricorde, de son amour infini pour les hommes, ont composé des mélodies qui ont ravi d'admiration les souverains pontifes, les princes de l'Église, les Pères, les docteurs de la foi, les rois, les populations entières; mélodies tellement sublimes, touchantes, inspirées, que l'Église les a recueillies en un corps, les a adoptées, consacrées, et en a fait le recueil des chants qu'elle fait entendre sur toute l'étendue de la terre, durant la célébration des saints mystères, et dans toutes ses solennités de réjouissance ou de deuil.

Il y a des hommes mondains, monsieur l'abbé, des indifférents, qui ne se sont jamais soucié ni de foi religieuse, ni de pratique religieuse; qui n'ont jamais mis le pied dans une église pour y prier; qui ont passé toute leur vie dans les enivrements de la vanité, dans la recherche constante de jouissances sans cesse croissantes, qui ont accordé à leurs sens toutes les satisfactions que le monde, la richesse, le luxe, l'art de multiplier ces jouissances, de les diversifier, de les rendre plus vives, pouvaient leur procurer. Et ces derniers, musiciens de

génie sans doute, car Dieu les avait comblés de ses plus beaux dons, ont écrit les chants les plus charmants, les plus suaves, les plus enchanteurs qu'on puisse entendre, et, en les écrivant, ils ont eu en vue de faire passer dans l'imagination et les sens de leurs auditeurs toutes les images de volupté dont ils étaient eux-mêmes saturés. Et le monde, dans ses triomphes les plus étourdissants, ne juge rien de mieux, pour célébrer ses joies, que de faire exécuter ces chants avec toute la pompe et les brillants accessoires qu'ils peuvent comporter.

Et il s'est trouvé, monsieur l'abbé (encore une fois, je vous proteste que je ne veux nullement faire allusion à vos paroles), il s'est trouvé des prêtres du Christ qui ont proclamé ces derniers chants les seuls dignes du sanctuaire, dignes d'exalter les louanges du Dieu trois fois saint, les vertus sans tache de la vierge Marie, et qui ont osé dire que les autres chants, les chants des saints, avaient fait leur temps, et qu'ils devraient être bannis définitivement du temple, comme on balaye des vieilleries! Je voudrais, monsieur l'abbé, que tous ces ecclésiastiques, d'ailleurs si sincères, si respectables, mais bien mal inspirés, fussent ici présents; je leur dirais : Voyons, Messieurs, répondez-moi : pensez-vous que l'Église doive expulser les chants composés par les saints sous l'inspiration du Saint-Esprit, et adopter les chants des compositeurs mondains, les chants que ceux-ci ont écrits sous l'inspiration du.....

— Du diable? firent en chorus l'ecclésiastique et les assistants.

— Quoi! vous aussi, monsieur l'abbé?

— Eh bien, oui, moi aussi, répondit le prêtre. J'étais un peu ébranlé, j'en conviens, par certains enthousiasmes

de mon cher curé, quoique je ne partageasse entièrement ni son engouement pour les fredons italiens, ni ses préventions contre le plain-chant. Lorsque j'ai appris que vous étiez ici, je me suis promis de profiter de l'occasion qui s'offrait d'elle-même de connaître à fond votre pensée sur tous ces points. Notre aimable régisseur, à qui j'avais communiqué mon dessein, m'a parfaitement secondé en me plaçant auprès de vous. Alors qu'ai-je fait? je me suis emparé des arguments de notre excellent curé, qui ne sont pas bien forts, comme vous voyez, et je vous les ai décochés un peu au hasard peut-être, sachant bien que je m'exposais à être rudement secoué, ce qui n'a pas manqué.

— C'est-à-dire, fit le régisseur, que M. le curé de L. a reçu les étrivières sur le dos de monsieur l'abbé.

— M. l'abbé peut dire comme le psalmiste : *Suprà dorsum meum fabricaverunt peccatores,* s'écria M. *** avec emphase.

Peccatores, en effet, dit notre ami en saisissant affectueusement la main de l'ecclésiastique. C'est un pauvre pécheur qui réclame de vous indulgence et absolution pour quelques expressions et quelques mouvements un peu vifs qu'il n'a pu retenir.....

— Non pas, non pas, reprit l'abbé. C'est moi qui ai provoqué cette vivacité. Elle s'explique d'ailleurs naturellement par la chaleur de vos convictions, auxquelles le premier je rends hommage. Je vous félicite, au contraire, d'avoir défendu avec cette ardeur et cette sincérité la cause du plain-chant, qui est, après tout, le véritable chant de l'Église, puisque l'Église est le lieu de la prière, *domus orationis,* et non un lieu où les oreilles des

fidèles doivent être chatouillées par des chansonnettes mondaines.

— Ce n'est pas, fit observer M. d'A......, ce n'est pas seulement la cause du plain-chant que notre ami a plaidée, c'est encore, monsieur l'abbé, la cause de la religion.

— Vrai! répondit l'ecclésiastique, je ne suis point éloigné de le penser.

Avril 1860.

OPINION DE DIVERS AUTEURS

SUR L'IMPORTANCE DU PLAIN-CHANT

ET DE L'OBLIGATION ÉTROITE OU SONT TOUS LES ECCLÉSIASTIQUES D'EN ACQUÉRIR LA CONNAISSANCE.

Laissons parler aujourd'hui des voix plus autorisées que la nôtre. Ce sera, ne vous en déplaise, celle du bénédictin Dom Jumilhac, à qui notre littérature musicale doit le savant et profond ouvrage intitulé : *La Science et la Pratique du plain-chant* (Paris, Billaine, in-4°, 1673). Ce sera encore saint François de Sales, le plus aimable et le plus indulgent des saints. Et vous verrez que ce saint si indulgent et si aimable n'entendait pas raillerie sur la bonne pratique et la bonne exécution du plain-chant. Et si, par hasard, vous alliez vous imaginer que, parce que je cède la parole à des morts, la conversation manquera d'à-propos, vous seriez bientôt détrompés. Vous verrez, au contraire, que ces morts sont dans le vif de la question, et qu'ils ne transigent pas sur l'obligation où sont tous les ecclésiastiques, tous les prélats, tous ceux qui participent au culte du Seigneur, d'étudier le plain-chant, de le faire étudier et de veiller à ce qu'il soit convenablement exécuté. D'où l'on peut conclure

que, si ces savants et ces saints vivaient de nos jours, ils feraient chorus avec nous, ou plutôt que nous ferions chorus avec eux sur l'état déplorable de l'enseignement du plain-chant dans les grands et petits séminaires, sur les conséquences non moins déplorables qui en résultent par rapport à la dignité du culte dans un nombre infini de paroisses, et sur l'urgence d'une réforme fondamentale et immédiate. Nulle part vous ne verrez ces saints, ces savants, auxquels il convient d'ajouter les canons, les conciles, recommander la musique mondaine comme plus belle, plus pompeuse et plus touchante que les mélodies traditionnelles du chant grégorien. Ceci est d'invention moderne. Et si l'on nous traite d'importun, de brouillon, de trouble-fête, d'intrus, parce que nous aurons soutenu, ni plus ni moins, les principes, les doctrines, les sentiments, les règles promulguées par les papes, les conciles, les canons, les saints Pères, les savants et les saints, nous prendrons la liberté de demander depuis quand ces règles et ces principes sont tombés en désuétude. Et si l'on nous répond, comme on ne manquera pas de le faire, car je défie de trouver un autre argument, que le siècle a marché! ou bien, qu'il faut marcher avec son siècle! ce qui revient exactement au même; ou bien, que le plain-chant est une vieille relique! etc., etc., nous nous contenterons d'observer que l'argument n'est pas neuf, et qu'il faut en rapporter l'honneur à un certain Sganarelle, un fameux docteur en médecine, qui, s'étant avisé de placer le cœur à droite et le foie à gauche, s'écria : *Nous avons changé tout cela!*

Il est vrai que Sganarelle avait reçu une bonne volée de coups de bâton pour le décider à exercer la méde-

cine contre sa vocation, tandis que ceux qui raisonnent de la sorte, dans la pleine jouissance de leur libre arbitre, ont tout le mérite de l'à-propos.

Voyons Jumilhac. Voici comment il gourmande les ecclésiastiques de son temps, prélats, dignitaires, simples prêtres, simples clercs qui faisaient fi du chant ecclésiastique comme d'une chose indigne d'eux. Nous prions le lecteur de peser tous les mots.

« Ce recueil pourra aider à garentir les *personnes intelligentes* d'une erreur dont la pluspart semblent avoir esté jusques à présent prévenus *en faisant paroistre une espece de mépris pour cette science* (la science du plain-chant), *n'estudiant point sa théorie, et n'usant de sa pratique qu'avec beaucoup de négligence*, lorsque leur caractere ou la qualité de leurs benefices ou dignitez ecclesiastiques les engagent à s'en acquitter; *comme si c'estoit deroger à leur haute suffisance et à leur bel esprit*, ou à la grandeur de leur naissance ou de leurs dignitez que de s'appliquer à la connoissance et à la pratique de cette science. Ils pourront donc voir icy que ces sortes de sentiments ne sont que des illusions, *et que tout au contraire ce sont ces mesmes qualitez d'esprit et de science, de dignité et de prelature ecclesiastique, qui les obligent plus étroitement à se perfectionner dans le chant; parce que, comme ce sont eux qui doivent le maintenir dans son intégrité et dans sa perfection, et en retrancher non-seulement les abus, mais aussi la moindre alteration qui s'y puisse glisser, ce sont pareillement eux qui, suivant le sentiment des Theologiens,* et mesmes de Platon et d'Aristote, *y doivent estre le mieux versez*, parce qu'autrement ils ne pourront estre bons juges d'une chose dont ils n'ont ny la connoissance, ny l'experience; et beaucoup moins

pourvoir aux defauts qui s'y commettent et les corriger.»

Ici, D. Jumilhac énumère un certain nombre de personnages illustres qui ont propagé l'étude de cette science du plain-chant, « si auguste, qu'elle seule approche de plus près nos saints autels que ne font les autres arts ou sciences. »

« De sorte, poursuit-il, qu'il y a sujet de croire qu'après tous ces exemples ils (les *personnes intelligentes* auxquelles il s'adresse) n'auront aucune peine d'entrer dans ces sentiments, et d'imiter la conduite de si grands et si saints personnages, et qu'ils ne négligeront pas d'appliquer leur esprit et leurs soins à une chose à laquelle la condition de leur estat ecclésiastique ou religieux, et le rang ou la dignité qu'ils y tiennent *les oblige si étroitement*[1], *et qui fait non-seulement la principale et la plus importante, mais aussi la plus ordinaire et la plus continuelle de leurs occupations. Par où il est visible qu'ils ne peuvent negliger un devoir si important* SANS BLESSER LEUR CONSCIENCE[2], *et sans s'engager dans une des*

[1] Hæc ergo disciplina tam nobilis est tamque utilis ut qui eâ caruerit ecclesiasticum officium congrue implere non possit. (*Rabanus Maurus. De instit. cleric.*, lib. III, cap. XXIV.)

[2] ...Unde omnes tenentur scire communiter ea quæ sunt fidei... singuli autem ea, quæ ad eorum statum vel officium pertinent... Manifestum est autem, quod quicumque negligit habere, vel facere, peccat peccato omissionis. Unde propter negligentiam ignorantia eorum quæ aliquid scire tenetur, est peccatum. (S. Thom. I, II, quæst. 76. — Art. 2.)

— PECCARE eos qui canere nescientes, tam notabiliter male canunt id ad quod tenentur, ut aliis excitent risum, perturbationem, vel fastidium, distrahendo eorum mentes ab attentione debita. Ex quo subinfertur eos esse obligatos ad minus tantam sibi cantus notitiam parare, ut canere valeant id ad quod tenentur... *Neque eos excusat juvenilis, vel senilis ætas*; tum quia nulla

grandes misères de la vie, qui est de faire profession d'un art ou d'une science, et de s'y exercer journellement sans y faire aucun progrès et sans en acquérir jamais la perfection. »

Voilà ce que D. Jumilhac dit dans sa préface sur l'obligation « de conscience » où est tout ecclésiastique ou religieux d'étudier le plain-chant. Dans le chapitre IX de la Première Partie, il revient encore sur ce sujet. « Comme les ecclésiastiques, dit-il, font une profession plus particulière du chant de l'Église et qu'il fait la principale et la plus ordinaire occupation de toute leur vie, il leur importe extremement de bien sçavoir les regles et les preceptes d'une chose dont l'ignorance ne leur seroit pas moins honteuse que scandaleuse et dommageable. » Et il leur cite ce texte du cardinal Bona : « Je rougis de voir un si grand nombre de gens d'église s'occuper du chant pendant toute leur vie, tandis qu'ils ignorent ce même chant, ce qui est vraiment honteux ! *Pudet me pluresque ecclesiasticos viros totius vitæ cursu in*

sera est ætas ad discendum ; tum *quia nemo debet suscipere munus, quo nesciat fungi; et si susceperit,* TENETUR PER CONSCIENTIAM *deponere onus, aut discere id*, sine quo non potest eo, ut par est, fungi ; etc. (*Navarrus, in Enchiridio de oratione et horis canonicis*, cap. XVI, n. 30.)

— Octava causa qua nonnulli se excusant à cantando in choro, et in processionibus, licet non à recitandis horis, est ignorantia cantus, aut vocis ad id aptæ defectus, aut prælatio, qua nobilitate, scientia, et gradu aliis præcellunt. Quæ tamen causa non est justa : tum quia qui callet cantum aut aliquid aliud suo officio exercendo necessarium, non debet illud suscipere, et si suscipit, tenetur requisita illi discere; quod si nequeat, vel nolit addiscere, *privandus est hujus modi officio vel beneficio :* uti recte determinat Albertus; et probari potest per ea, quæ alibi fusius scripsi, etc.; *tum quod præstantia dignitatis non excusat à cantu*

cantu versari; ipsum vero cantum, QUOD TURPE EST, *ignorare.* » (Card. Bona. *De divina psalmodia*, cap. XVII, § 3.)

Passant ensuite à la dignité du plain-chant, auquel il donne le pas sur les cérémonies du culte, D. Jumilhac s'exprime ainsi qu'il suit :

« L'Église a toujours eu un soin particulier du Chant comme d'une chose *qui est la plus considérable et la plus importante dans le culte extérieur.* D'où vient que ceux qui d'ancienneté ont esté preposez à la conduite du chant et des ceremonies, ont plustot pris la qualité de Chantre que celle de Ceremoniaire, *pour marquer par là*

quinimo ad eum magis obligat; uti declaratum fuit in statutis Gallicanis supra relatis : tum quia nobilitas parum momenti habet ad excusandum quempiam ab oneribus spiritualis muneris, ut multa jura insinuant. (*Navarrus*, eodem libro, cap. XI, n. 41 et 42.)

— Miserum namque est cujuslibet artis ac studii disciplinam quem piam profiteri, et ad perfectionem ejus minime pervenire. (*Cassianus*, collat. 4.)

— Miserabiles autem cantores, cantorumque discipuli, qui etiam si per centum annos quotidie cantent, nunquam saltem perfecte unam parvulam cantabunt Antiphonam. (*Guido Aretinus, in Prologo prosaïco Antiphonarii*, cap. I.)

Donnons la traduction de ces derniers textes :

« CEUX-LA PÈCHENT, qui, ne sachant pas le chant, chantent si mal ce qu'ils doivent chanter, qu'ils excitent les assistants à rire, les troublent ou leur causent du dégoût en détournant leur esprit de l'attention que réclame la prière. Il suit de là qu'ils sont au moins tenus d'acquérir une telle connaissance du chant, qu'ils puissent chanter les morceaux qu'ils sont obligés de chanter... Ils ne peuvent, à cet égard, s'excuser sur leur jeunesse ou leur vieillesse. Comme il n'est jamais trop tard pour apprendre, nul ne doit se charger d'une fonction qu'il ne saurait remplir; et, *s'il a pris cette charge*, IL EST TENU, EN CONSCIENCE, DE S'EN DÉMETTRE, *ou bien d'apprendre la chose sans laquelle il ne peut la remplir convenablement.* »

que l'application au Chant estoit LA PRINCIPALE PARTIE DE LEUR DEVOIR ET DE LEUR CHARGE. Ce n'est pas qu'il ne faille faire beaucoup d'estat des ceremonies... Il faut les pratiquer avec toute l'exactitude possible; mais il faut reconnoitre que le chant est encore plus considerable, en ce qu'il est plus commun et plus frequent, plus exposé à la connoissance de ceux qui sont dans l'Église, et plus capable d'exciter dans leurs cœurs de saintes affections. Car on chante quasi toujours dans la celebration de l'office divin..... De plus, le chant est entendu de chacun, et si l'on y commet des manque-

— « La huitième raison que quelques-uns allèguent pour se dispenser de chanter au chœur, non toutefois de la récitation des Heures, c'est qu'ils ne connaissent pas le chant, ou qu'ils n'ont pas de voix, ou bien qu'ils sont trop supérieurs par leur noblesse, par leur science ou leur dignité. Mais ce motif n'est pas valable, *parce que celui qui ignore le chant ou toute autre chose nécessaire à l'exercice de sa fonction ne doit point accepter cette fonction*; *et, s'il s'en charge, il est tenu d'apprendre ce qu'on a droit d'exiger de lui, ou bien, s'il ne peut ou s'il ne veut l'apprendre, il doit être privé de sa fonction ou de son bénéfice*, selon le judicieux sentiment d'Albert. Son évidence peut être prouvée par les raisons que j'ai longuement développées ailleurs, soit *parce que la dignité, loin de dispenser du chant, en fait une obligation plus stricte*, comme l'attestent les statuts de l'Église de France, ci-dessus cités; soit parce que la noblesse du rang est insuffisante à dispenser qui que ce soit des devoirs qu'impose une fonction spirituelle, ainsi que le donnent à entendre beaucoup de raisons tirées du droit. »

— « Il est déplorable de voir un homme faire profession d'un art ou d'une science, et ne pas s'occuper d'en atteindre la perfection. »

— « Quelle pitié qu'il y ait des chantres et des disciples de chantres qui, chantassent-ils chaque jour durant cent ans, ne parviendraient jamais à chanter comme il faut une petite antienne! »

ments d'ignorance, de precipitation, de pesanteur, de negligence, d'affectation, de discord, et autres semblables, chacun s'en aperçoit : *l'on en est mal édifié.....* Enfin le chant a bien plus de pouvoir que les ceremonies pour s'insinüer dans les cœurs, et y faire naistre de pieux sentiments, ainsi que S. Augustin témoigne, dans ses *Confessions*, qu'il l'avoit éprouvé luy mesme... Par où il est facile de juger de quelle consequence est le Chant, et combien il à est souhaitter que ceux qui y sont employez, y apportent la diligence, l'attention et l'exactitude requise, afin que les fidelles ne soient pas privez du fruit et de l'utilité qu'ils en peuvent tirer. Pour cet effet, *il faut se donner la peine d'apprendre les préceptes et la véritable pratique du Chant, car l'on ne peut pas les observer sans les sçavoir, et l'on ne doit en cecy jamais se fier ni au seul chant naturel, ni à la seule imitation*, parce que l'un et l'autre est trompeur; et ceux qui se conduisent ainsi, sans se rendre attentifs aux règles, sont comme des aveugles qui marchent sans guide (*quasi cæci sine ductore procedere*, dit Gui d'Arezzo), et ils commettent une infinité de manquements dont ils ne s'aperçoivent pas; ils s'en forment ensuite une mauvaise habitude qui corrompt l'harmonie et la douceur du chant, et qui par consequent en enerve toute la force. Car......

(Écoutez bien, vous tous, prêtres séculiers et réguliers, organistes, maîtres de chapelle, instituteurs qui prétendez que le plain-chant a fait son temps, qu'il faut lui substituer une musique orchestrale, théâtrale, triomphale, en harmonie, dites-vous, avec les progrès et les lumières du siècle; écoutez bien ce qu'ajoute Jumilhac, qui, à l'époque où il écrivait, n'avait pas prévu un débordement du profane dans les temples, pareil à ce-

lui dont nous sommes les tristes et malheureux témoins !)

« Car, si la maxime des plus sages philosophes est véritable, que le seul changement d'un genre ou d'une espece de chant en un autre genre ou espece, quoy que legitime, cause insensiblement de l'alteration et de la corruption dans les mœurs, QUEL DESORDRE N'APPORTE PAS DANS LES MŒURS ET DANS LA PIETÉ LE CHANT QUI EST ALTERÉ ET CORROMPU PAR LE MAUVAIS USAGE ET PAR LA MAUVAISE COUSTUME ! C'est donc un des principaux sujets pour lequel les divins cantiques de l'Église ne produisent point ces excellents effets dont l'on a cy-dessus parlé, *et partant il est du devoir de ceux qui sont occupez en ce ministere angelique de se bien instruire de la science et de la pratique du Chant, et d'en observer soigneusement les moindres regles, afin de se rendre capables de recevoir eux-mesmes, et de donner aussi au peuple de la devotion et de l'edification en chantant ou recitant comme il faut les Divins Offices.* C'est ce que leur recommande le Concile d'Aix la Chapelle tenu l'an 816, par les soins et en presence de Louis le Débonnaire, en ces termes : *Que l'on etablisse dans l'Église des personnes pour lire, chanter et psalmodier, qui rendent à Dieu les louanges qui luy sont deues,* NON AVEC SUPERBE, MAIS AVEC HUMILITÉ; *qui, par la douceur de leur lecture et de leur chant, charment les doctes, et instruisent les moins doctes, et qui, en chantant ou en lisant,* AYENT A CŒUR L'ÉDIFICATION DU PEUPLE, NON LA TRES VAINE OPINION DONT IL POURROIT LES FLATTER. *Que si l'on rencontre quelques uns qui ne puissent pas le faire avec science, qu'ils se fassent instruire par les maistres, et lorsqu'ils seront bien instruits, qu'ils s'estudient d'accomplir ces choses, afin que ceux qui les entendent soient edifiez.* »

Il faut mettre sous les yeux du lecteur les paroles mêmes du Concile d'Aix-la-Chapelle :

« Tales ad legendum, cantandum et psallendum in Ecclesia constituantur, qui NON SUPERBE, SED HUMILITER debitas Deo laudes persolvant, et suavitate lectionis ac melodiæ, et doctos demulceant, et minus doctos erudiant; plusque velint in lectione vel cantu *populi ædificationem*, QUAM POPULAREM VANISSIMAM ADULATIONEM. Qui vero hæc docte peragere nequeunt, *erudiantur prius à magistris ; et instructi hæc adimplere studeant, ut audientes ædificent.* » (*Concilium Aquisgranense*, lib. I, can. 133). »

Après avoir lu ce passage, le lecteur voudra bien reconnaître que nous sommes peut-être dans le vrai lorsque, nous adressant aux jeunes compositeurs qui veulent s'essayer dans le genre religieux, nous leur recommandons sans cesse de ne pas chercher leur gloire en eux-mêmes, de dompter « la superbe, » de se pénétrer tellement des sentiments d'humilité, de douleur, de repentir qu'il s'agit d'exprimer, qu'ils s'oublient en tant qu'artistes, c'est-à-dire qu'ils ne cherchent en aucune manière à mériter les suffrages des habiles, mais plutôt à parler au cœur des simples et des petits. Cette « désappropriation » personnelle, qui fait le véritable chrétien, fait aussi le véritable artiste, à savoir l'interprète éloquent des textes sacrés.

Mais revenons au plain-chant, et voyons maintenant ce que saint François de Sales et son successeur sur le siége épiscopal de Genève, avaient ordonné touchant l'étude, l'enseignement et la pratique de cette partie du culte. J'ouvre un petit livre intitulé : *Constitutions et instructions synodales de saint François de Sales, mises*

en ordre et augmentées par Monseigneur Jean d'Aranton d'Alex, son successeur dans le même évêché (Lyon, Jean-Baptiste de Ville, 1672, in-12), et j'y vois, au chapitre II du titre I, où il est traité des conditions à remplir par les élèves qui veulent entrer au séminaire, que « tous les prétendans se présenteront devant Nous (l'Évêque) et les examinateurs synodaux...., afin que l'on puisse passer outre à l'examen qui se fera sur la Grammaire, les quatre parties de la Philosophie et les principaux traités de Théologie; *après quoy on fera chanter les postulans, pour connoistre s'ils ont aptitude à chanter et la voix propre pour apprendre le plain-chant.* » (Pag. 3 et 4.) Voilà pour les séminaires. L'étude du chant y était d'une telle importance, que le postulant était soumis à un examen sur le chant, avant son admission. Passons au titre III, où il est question de *l'Office divin en public.* Le premier chapitre est intitulé : *Du Chant.* J'en extrais mot pour mot les articles 1[er], 3, 4 et 5 :

« Nous exhortons tous les Ecclésiastiques qui nous sont soumis d'apporter toute la reverence possible au chœur quand ils y viennent pour chanter l'Office divin, en sorte que Dieu en soit glorifié et le peuple edifié, et à ces fins Nous leur enjoignons d'observer inviolablement les choses suivantes :

(*En marge de cet alinéa, on lit :* Magna abusio habere os in choro et cor in foro. Bern.)

1. Tous les curez auront soin d'avoir, aux depens de qui il appartiendra, les livres necessaires pour chanter au chœur, comme Graduels, Antiphonaires et autres, sous peine de dix livres d'amende applicables à œuvres pies; *leur enjoignons en outre et à leurs Vicaires de se faire instruire au Chant Grégorien dans vn brief delay, et à nos*

Archiprestres de nous avertir de ceux qui n'y auront satisfait, sous la meme peine.

(*En marge :* Constitut. syn. provin. Mediol. de ratione div. off.)

3. On n'obmettra point les Graduels, Traicts et Versets de la Messe, *et on ne chantera des Motets composez de poroles profanes, non plus que certains noëls ridicules faits en langue vulgaire et sur des airs seculiers,* que l'on a accoûtumé d'adjouster à la fin des pseaumes que l'on chante aux festes de Noël dans quelques parroisses de nostre Diocese.

(*En marge :* Concil. Laod., can. 59.)

4. Pour suivre la pensée du IV Concile de Carthage, qui ordonne aux Ecclésiastiques *de croire ce qu'ils chantent et de prouver par leurs bonnes œuvres ce qu'ils croyent,* ils marqueront par leur modestie et par leur recueillement qu'ils croyent de chanter les loüanges de Dieu dans vn lieu saint, qu'il honnore particulierement de sa presence; *ils observeront regulierement certaines pauses à la fin et au milieu des Versets, prononçant gravement, et distinctement toutes les paroles sens qu'vn chœur anticipe sur l'autre.*

(*En marge :* Vide, ut, quod ore cantas, corde credas, et quod corde credis, operibus comprobas. Concil. Cart., IV, can. 10.)

5. On aura soin que ceux qui joüent de l'orgue ou qui chantent en musique pendant l'Office divin ne joüent et ne chantent jamais que des choses graves, qui puissent élever les esprits des fideles à Dieu, et non pas les remplir de mauvaises pensées et chatoüiller les oreilles comme font les Comediens sur les theatres.

(*En marge :* Concil. Senon. anno 1527. Concil. Aquisgran., I, can. 137.) »

Telles sont les règles établies par ces deux dignes évêques, saint François de Sales et M. d'Aranton. Et comme, en définitive, il s'agit ici de préserver le sanctuaire de tout contact de l'art profane, citons, en terminant, Bossuet qui, dans ses *Maximes et réflexions sur la comédie,* a démasqué impitoyablement ces deux grandes plaies de la nature humaine, la concupiscence des yeux et celle des oreilles, jusque dans les spectacles publics et particuliers les plus innocents en apparence. Que n'eût-il pas dit en entendant résonner dans nos temples les accords les plus mondains et les plus efféminés! Écoutez d'abord ce qu'il dit des airs de Lulli : « Ses airs, tant repetez dans le monde, ne servent qu'à insinuer les passions les plus décevantes, en les rendant les plus agréables et les plus vives qu'on peut par le charme d'une musique qui ne demeure si facilement imprimée dans la mémoire qu'à cause qu'elle prend d'abord l'oreille et le cœur. » (P. 7 de l'édition originale, 1694.) Plus loin, il transcrit le canon « mémorable » du troisième concile de Tours, « d'où il a été transféré dans les Capitulaires de nos rois : » « *Toutes les choses où se trouvent les attraits des yeux et des oreilles, par où l'on croit que la vigueur de l'âme puisse être amollie, comme on le peut ressentir dans certaines sortes de musique et autres choses semblables, doivent être évitées par les ministres de Dieu ; parce que par tous ces attraits des oreilles et des yeux, une multitude de vices,* turba vitiorum, *a coustume d'entrer dans l'âme.* » Ce canon s'adresse, comme on le voit, aux ecclésiastiques, « aux ministres du Seigneur. » Cette « mollesse dans les chants..... qui affoiblit insensible-

ment la vigueur de l'âme, » voyez comme Bossuet l'analyse ! Le grand évêque ne sait pas la musique. La musique est mille fois au-dessous de son génie; mais son génie lui fait deviner tout ce qu'il ne sait pas. Cette mollesse dans les chants, en quoi consiste-t-elle?

« Ce n'est rien, pour ainsi dire, en particulier; et s'il y falloit remarquer précisément ce qui est mauvais, souvent on auroit peine à le faire. C'est le tour qui est dangereux; c'est qu'on y trouve d'imperceptibles insinuations, des sentiments foibles et vicieux; qu'on y donne un secret apas à cette intime disposition qui ramollit l'ame et ouvre le cœur *à tout le sensible;* on ne sçait pas bien ce qu'on veut, mais enfin on veut vivre de la vie des sens... Cette disposition est mauvaise dans tous les hommes; l'attention qu'on doit avoir à s'en préserver ne regarde pas seulement les Ecclésiastiques, et l'Église instruit tous les chrétiens en leurs personnes. » (Pag. 53-54.)

Eh bien, « ce tour dangereux, » ces « insinuations, » ces ramollissements, « tout ce sensible, » ont pénétré dans nos temples avec la musique théâtrale. On ne saurait mieux exprimer cette phraséologie languissante, ces modulations langoureuses et fades, ces inflexions prétentieuses, ces rhythmes vulgaires et sautillants qui sont si fort goûtés aujourd'hui d'une partie du clergé. Le mal n'était pas aussi grand, sans doute, au temps de Bossuet. Aujourd'hui c'est l'excès; alors c'était l'abus. Cet abus, Bossuet ne l'a pas « condamné; » mais il s'en « est plaint » amèrement, et dans quel langage ! Écoutez encore :

« Saint Augustin met en doute s'il faut laisser dans les églises un chant harmonieux, ou s'il vaut mieux

s'attacher à la sévère discipline de saint Athanase et de l'Église d'Alexandrie, dont la gravité souffroit à peine dans le chant ou plutost dans la récitation des pseaumes de foibles inflexions, tant on craignoit, dans l'Église, de laisser affoiblir la vigueur de l'ame par la douceur du chant! Je ne rapporte pas cet exemple pour blasmer le parti qu'on a pris depuis, *quoy que bien tard*, d'introduire les grandes musiques dans les églises pour ranimer les fidèles tombez en langueur, ou relever à leurs yeux la magnificence du culte de Dieu, quand leur froideur a eu besoin de ce secours. Je ne veux donc point condamner cette pratique nouvelle par la simplicité de l'ancien chant, ni mesme par la gravité de *celuy qui fait encore le fond du service divin. Je me plains qu'on ait si fort oublié ces saintes délicatesses des Pères, et que l'on pousse si loin les délices de la musique, que, loin de les craindre dans les cantiques de Sion, on cherche à se délecter de celles dont Babylone anime les siens.* » (Pag. 76-77.)

Il suffit. Nous ne voulons pas savoir ce que Bossuet dirait aujourd'hui. Constatons qu'à ses yeux il y avait deux choses : « les chants de Babylone, » la musique, et les « Cantiques de Sion, » le plain-chant. *Et nunc intelligite...*

Février 1860.

DISCOURS

PRONONCÉ SUR LA TOMBE DE M. BOELY[1]

MESSIEURS,

Je ne retracerai point ici la biographie du grand artiste, du digne et excellent homme à la mémoire duquel nous venons adresser un suprême hommage. Mais il est impossible, dans ce moment douloureux et solennel, de ne pas dire en quelques mots les titres de Boëly à la reconnaissance et au respect des vrais amis de l'art musical religieux.

De toutes les vies d'artiste on ne saurait en citer une plus simple, plus modeste, plus humblement et plus énergiquement dévouée que celle de Boëly. Il était l'artiste des anciens jours, l'homme du passé ; et je suis de ceux qui pensent que cette qualification d'homme du passé, malgré ce qu'elle présente d'exclusif, est son plus bel éloge. Profondément pénétré des beautés des grands vieux maîtres, des Jean Sébastien et des Emmanuel Bach, des Hændel, des Couperin, des Scarlatti, Boëly n'estimáit ses propres œuvres qu'autant qu'elles lui sem-

[1] P.-A.-F. Boëly, mort le 27 décembre 1858. Voir ci-dessus, page 178.

blaient découler de cette pure source de l'art classique. Aussi portent-elles le cachet d'un esprit peu soucieux des approbations de la multitude, et l'on sent qu'elles ont été conçues d'après un idéal qu'il s'était fait lui-même dans le silence de ses méditations et tout à fait en dehors des données de l'art contemporain. Peut-être sa pensée n'a-t-elle pas entrevu les beaux développements auxquels l'art devait atteindre entre les mains de Beethoven, de Weber et d'autres compositeurs modernes. Non, sans doute, Boëly ne les a pas vus. Mais aussi, quelle force sa conviction à cet égard ne lui a-t-elle pas prêtée ! De quelle main ferme n'a-t-il pas tenu seul, ou presque seul, le drapeau des traditions classiques de l'école d'orgue et de l'école de piano ! Il n'a pas seulement tenu ce drapeau, il a souffert encore pour la cause qu'il représentait. Nous l'avons vu, plus que sexagénaire, quoique encore dans la force du talent et de la santé, obligé de résigner les fonctions d'organiste dans une des plus anciennes paroisses de Paris, pour céder la place à de jeunes artistes dont les improvisations étaient, avant tout, suivant ce goût brillant, léger et mondain, qui a fait invasion dans la plupart de nos églises. Il se retira calme et souriant, sans murmurer, sans proférer une plainte; il se contenta de dire, avec cette pointe de raillerie qui prêtait à sa bonhomie un nouveau charme, que son goût, à lui, n'était plus à la hauteur du siècle, et qu'il était un peu trop vieux pour en changer.

Pauvre Boëly ! il a été notre contemporain, il a vécu en plein dix-neuvième siècle de la vie de ces grands artistes du passé qui ne sortaient pas de leur cabinet et qui ignoraient le bruit que leurs noms faisaient au dehors. Si vous eussiez dit à Boëly qu'une de ses œuvres,

jouée dans un salon, y avait obtenu du succès, ce mot de succès l'eût effarouché. Le mot de popularité, mot magique qui, de nos jours, a donné le vertige à plusieurs heureuses organisations, et a peut-être aussi inspiré tant de fâcheux compromis désavoués par la conscience, ce seul mot de popularité l'eût fait frissonner.

Avec quel soin il se dérobait à ces applaudissements, à ces triomphes qui seraient venus le chercher d'eux-mêmes, pour peu qu'il eût voulu s'y prêter! Avec quelle indifférence il parlait de ses compositions, dans lesquelles nous admirions une facture si riche et si habile, un style si large et si plein, souvent une expression si noble et si élevée! Avec quelle touchante abnégation, dans ces réunions musicales où Boccherini, Haydn, Mozart, brillaient en première ligne, ce même homme s'emparait obscurément d'une partie d'alto ou d'instrument à vent, heureux de concourir ainsi à l'exécution d'un quintette de l'un, d'un quatuor de l'autre, d'un concerto du troisième! C'était vraiment un artiste patriarcal. J'ajoute, Messieurs, c'était un maître. Il a été maître dans tous les sens, et, avant tout, maître de lui-même. Il a eu la renommée qu'il voulait avoir. Il a tenu à rester ignoré des gens superficiels. L'estime et l'approbation de l'élite lui ont suffi, et c'est ainsi qu'il a gardé sa propre estime. Il n'a pas eu de vanité; il a eu la vraie, la légitime fierté des forts.

Ah! Messieurs, ne serait-il pas indigne de penser qu'une vie si simple, si modeste, si laborieuse, dût, par cela même qu'elle a été telle, nous dispenser de lui payer le tribut d'admiration et de reconnaissance auquel elle a droit? Ne donnons pas un pareil exemple, et, plutôt, contemplons, en finissant, la belle unité de cette

longue existence. Ce grand défenseur des traditions classiques en musique a montré combien il était attaché de cœur à la religion dans laquelle il était né. Le disciple de Haydn et de Mozart est mort dans la foi de Mozart et de Haydn. Boëly a rempli tous ses devoirs de chrétien, et, la religion planant sur le tout, il a rendu son âme à Dieu en adressant ses dernières pensées à ses parents, à ses amis et aux souvenirs de son art.

29 décembre 1858.

DIGNITÉ DE L'ORGANISTE

DANS L'ÉGLISE

« Dans l'opinion de beaucoup de personnes, a dit M. Stéphen Morelot [1], un organiste n'est qu'un salarié que ses fonctions n'élèvent guère au-dessus d'un sacristain ou d'un sonneur, souvent mieux partagés que lui du côté des appointements. On s'aperçoit tout de suite combien une pareille manière de voir, qui se trahit nécessairement à quelque degré dans le cours des relations personnelles, est peu propre à faire rechercher ces fonctions par des artistes d'un ordre supérieur. »

Il est triste de dire que l'opinion dont se plaint ici avec tant de raison M. Stéphen Morelot a reçu une sorte de sanction légale par une très-regrettable disposition du décret du 30 décembre 1809, concernant les conseils de fabrique. L'article 33 de ce décret porte : « La nomination et la révocation de l'organiste, des sonneurs, des bedeaux, suisses, ou *autres serviteurs de l'église*, appartiennent aux marguilliers, sur la proposition du

[1] *Lettres à un homme d'Église sur les caractères de la musique d'orgue et les qualités de l'organiste.* (V. la première année de *la Maîtrise*, 1857-1858, page 38.)

curé ou desservant. » Ainsi, voilà l'organiste assimilé, dans la loi, aux sonneurs, bedeaux, suisses et autres gens de service. Si, dans un grand nombre de paroisses, MM. les curés, vicaires et marguilliers savent distinguer, chez l'organiste, l'artiste du *serviteur*, et tenir compte de sa valeur personnelle, il faut avouer aussi que cette disposition a, dans beaucoup d'endroits, exercé une influence fâcheuse sur les rapports des organistes, soit avec la fabrique, soit avec le clergé; et il est à notre connaissance personnnelle que, pour plusieurs hommes de mérite, cette disposition a été un motif de ne pas accepter des fonctions qu'ils auraient honorées.

Les organistes ont dû accueillir avec reconnaissance le projet adopté par Son Exc. M. Rouland, sur la proposition de M. de Contencin, directeur général des cultes, en vertu duquel des diplômes d'organistes et de maîtres de chapelle seront délivrés aux élèves sortant de l'École de musique religieuse de Paris, pourvu que ceux-ci aient parcouru le cercle entier des études exigées par les règlements, et qu'ils aient donné, durant leur séjour dans l'institution, les garanties les plus satisfaisantes de moralité et de bonne conduite.

Dans sa circulaire à NN. SS. les évêques, datée du 12 juin 1857, M. le ministre des cultes s'exprime ainsi :

« J'ai décidé, Monseigneur, qu'à l'avenir un diplôme, soit de maître de chapelle, soit d'organiste, sera accordé aux élèves qui, après avoir terminé leurs études et s'étant distingués par leur bonne conduite, auront satisfait aux examens de sortie devant le comité de surveillance institué à cet effet et avec la participation d'un fonctionnaire de l'administration des cultes.

« Ce diplôme, qui ne pourra être délivré que sous mon approbation, sera, pour les membres de l'épiscopat et du clergé, une double garantie de l'honorabilité et de l'aptitude des candidats aux fonctions de maîtres de chapelle et d'organistes [1]. »

Il ne faut pas en douter, cette mesure est inspirée à la fois par un vrai sentiment de l'intérêt de l'art et par un sentiment non moins profond de la dignité des artistes, deux sentiments qui se confondent en un seul. Elle nous semble très-propre à rehausser la position des organistes et des maîtres de chapelle en général, car bien que le privilége des diplômes ne concerne que les élèves d'une école placée sous le patronage spécial du gouvernement et des évêques, qui ne voit que tous les organistes et maîtres de chapelle, quels qu'ils soient et de quelque école qu'ils soient sortis, doivent en profiter, du moins moralement? Deux choses sont à considérer : une faveur pour quelques-uns, un avantage pour tous. Si la faveur est personnelle, ce qui en résulte par rapport à l'honneur de la profession rejaillit indistinctement sur tous ceux qui l'exercent.

Pour nous, nous sommes intimement convaincus que le projet de M. le ministre des cultes contribuera, plus que tout ce que nous pourrions dire et plus que toutes les réclamations que les organistes pourraient adresser de leur côté, à faire tomber en désuétude cette disposition de l'article 33 du décret de 1809. La mesure prise par M. Rouland sera l'acte de réhabilitation des organistes.

Les organistes n'ont donc, suivant nous, qu'à s'affer-

[1] Voir *la Maîtrise* du 15 juin 1857.

mir dans le sentiment calme de leur dignité personnelle et de la dignité de leurs fonctions. MM. les sonneurs, les bedeaux, les sacristains, peuvent être indubitablement des gens fort estimables : on ne leur accordera jamais de diplômes. L'opinion publique ne verra jamais en eux autre chose que des « serviteurs de l'Église, » et, malgré les décrets, la même opinion publique continuera à voir, dans les organistes, des artistes très-élevés, exerçant, eux aussi, une espèce de sacerdoce, celui de l'art, à une condition pourtant, c'est qu'ils feront respecter leur art par les tendances de leur talent, comme ils font respecter leur personne par leur conduite.

Que les organistes soient toujours les interprètes de nobles et graves inspirations, qu'ils s'appliquent à jouer de belle et bonne musique, et nous leur répondons qu'ils seront honorés de ceux mêmes qui sont incapables de se mettre à leur niveau. Que la crainte de n'être pas goûtés par le grand nombre ne les arrête pas. Qu'ils se gardent surtout de flatter les goûts frivoles en se faisant les colporteurs des cantilènes vulgaires des concerts et des théâtres. Car alors il serait douteux qu'ils obtinssent l'estime de ceux mêmes qui les applaudiraient. La multitude accorde sa considération à qui s'élève et non à qui s'abaisse, à qui la guide et non à qui la suit, à qui l'instruit et non à qui l'amuse. Nous dirons aux organistes : Comprenez bien la majesté de votre instrument et témoignez de votre aversion pour le commun et le trivial, aussi hautement que vous affichez votre goût pour le grand et le beau. En un mot, posez-vous à la fois en artistes et en hommes.

Au quinzième siècle, il y avait à Venise un homme

éminent, à la fois grand organiste et grand facteur, Bernhard l'Allemand, auquel quelques biographes ont attribué à tort l'invention des pédales. Après sa mort, on fit son oraison funèbre en deux lignes : C'était, dit la Chronologie des monastères de l'Allemagne, un homme illustre dans l'art musical, d'une piété insigne et de mœurs très-pures : *virum præstantissimum artis musicæ, insigni pietate, multaque castimonia*. Ces épithètes se rapportent aux qualités que les écrivains ecclésiastiques exigent dans un bon organiste : *organista bonis moribus præditus, pulsandi arte peritus*. Quand les fonctions d'organiste étaient confiées à un laïque, les mêmes écrivains lui recommandaient de se tenir en garde contre les chants efféminés, profanes, ou même légers : *cavens ne sonus sit lascivus, profanus, aut ludicrus*[1].

15 juillet 1857.

Nous avons fait entendre, dans les lignes qui précèdent, que la disposition de l'article 33 du décret sur les conseils de fabrique avait été prise souvent à la lettre par des curés et des ecclésiastiques, sans doute fort estimables, mais qui s'étaient malheureusement accoutumés à ne voir dans MM. les organistes que des *serviteurs de*

[1] Gastaldo, in praxi ceremoniali Ambrosiano. — Apud Gerbert : *De cantu et mus. sacr.*, tome II, page 196.

l'Église, de même qu'ils s'étaient habitués à ne voir dans la musique religieuse que la très-humble servante de l'Opéra. Nous pourrions citer de piquantes anecdotes à ce sujet. Nous croyons devoir nous en abstenir. Nous demandons grâce seulement pour la suivante, dont nous garantissons l'exactitude dans les moindres détails.

La scène se passe (c'était en 1839) dans la sacristie d'une des premières paroisses de Paris, entre deux interlocuteurs, l'un, M. l'abbé P....., l'ecclésiastique chargé de la préparation des enfants à la première communion; l'autre, l'organiste dont je vous laisse à deviner le nom. Il y a même un troisième personnage, le Serpent de ladite paroisse, qui ne dit que deux phrases, courtes et bonnes, comme vous verrez.

Aux approches de la cérémonie de la première communion, l'abbé P..... proposa à l'organiste de se charger de l'accompagnement des cantiques pour cette cérémonie, ces solennités étant en dehors des attributions de l'organiste en titre. Celui-ci consentit.

— Mais ce n'est pas tout, monsieur l'organiste, reprit l'ecclésiastique; outre les cantiques à accompagner, il y a encore des intervalles qu'il faut remplir. L'année dernière, votre prédécesseur, M. Ch....., nous amena un joueur de..... Comment appelez-vous cela?

— De basson?

— Non.

— De hautbois?

— Non.

— De flûte?

— Non.

— De clarinette?

— Non.

— De cor anglais?

— Non.

— De trombone?

— Non.

— D'ophicléide?

— Non.

— De violoncelle?

— Ah! oui, c'était cela précisément, *une* violoncelle! Ce monsieur joua plusieurs morceaux. Jamais, monsieur l'organiste, non, jamais on n'entendit des sons plus pleins, plus beaux, plus purs, plus vibrants, plus grandioses, plus majestueux! Chacun était ému; on pleurait. Si vous aviez, par hasard, monsieur l'organiste, parmi vos « camarades, » quelqu'un qui sût jouer de *la* violoncelle, et qui fût disposé à se faire entendre chez nous, vous nous rendriez le plus grand service en nous l'amenant. Mais je vous préviens, monsieur l'organiste, qu'il faut qu'il soit bien fort, très-fort, je ne vous le cache pas, pour soutenir la comparaison avec celui de l'année dernière. Grand Dieu! quels accents! Si vous aviez entendu ces sons! ils dominaient l'orgue, qui n'était plus qu'une serinette. Tenez, j'en frissonne, rien que d'y penser.

— Mais, monsieur l'abbé, quel était donc ce virtuose? Comment s'appelle-t-il? On pourrait peut-être le trouver.....

— Oh! non, monsieur l'organiste, non, voyez-vous. C'était un homme très-modeste; il ne nous dit pas son nom, et M. Ch..... ne nous le dit pas non plus. Il y a mieux que çà : figurez-vous qu'ils s'enfermèrent tous les deux seuls, avec le souffleur, à la tribune de l'orgue, pour ne pas être dérangés, et pour que le joueur

de violoncelle ne fût vu de personne. Au surplus, vous savez qu'il y a 30 francs de casuel pour l'organiste, et, si vous nous amenez un ou deux de vos « camarades, » il y aura « quelque chose en sus » pour que vous puissiez aller vous « rafraîchir et casser une croûte ensemble. »

L'organiste fit un mouvement dont l'ecclésiastique ne s'aperçut pas. Il faut rendre justice à M. l'abbé : s'il avait eu affaire à Beethoven ou à J.-S. Bach, il ne leur aurait pas parlé autrement.

— Et vous êtes bien sûr, monsieur l'abbé, dit l'organiste, que cet instrument était un violoncelle ?

— Oh! positivement, monsieur, c'était *une* violoncelle, et *une fameuse* encore!

L'organiste se piqua au jeu. Il lui fallait trouver un violoncelliste à tout prix. Batta, Servais n'étaient pas à Paris; mais il y avait Franchomme, Chevillard, Franco-Mendès. Parmi les violons, il y avait Massart, Alard, Sauzay, etc. Après avoir réfléchi un instant :

— Comptez sur moi, monsieur l'abbé, dit-il. Puisque le virtuose de l'année dernière veut garder l'anonyme, nous en aurons un autre. Je vous amènerai un violoncelliste et peut-être aussi un violoniste.

— Arrangez cela comme vous l'entendrez, répondit l'abbé P....., je m'en rapporte à vous. D'ici à deux jours, vous recevrez une note exacte de la cérémonie, sur quoi vous vous guiderez tant pour les cantiques à accompagner que pour les morceaux à jouer dans les intervalles.

L'organiste s'étant assuré du concours de MM. Massart et Franco-Mendès, le programme musical fut arrêté entre eux ainsi qu'il suit : 1° adagio du trio en *mi bémol*

pour piano, violon et violoncelle, de Beethoven, œuvre I; 2° adagio de la sonate en *si bémol*, de Mozart, pour piano et violon (la partie de violon jouée par le violoncelle); 3° andante d'un concerto de R. Kreutzer pour violon, joué par M. Massart. Une répétition eut lieu à la tribune de l'orgue pour convenir des jeux sur lesquels la partie de piano devait être exécutée.

Le grand jour arriva. Tout alla à souhait; les deux virtuoses firent merveilles et rendirent cette belle musique avec une touchante et noble expression. Des marguilliers, des amateurs vinrent les féliciter sur l'exécution et le choix des morceaux.

La cérémonie terminée, MM. Massart et Franco-Mendès allèrent à leurs affaires, tandis que l'organiste se rendit à la sacristie pour déposer les clefs; il s'y trouva en présence de l'abbé P..... A dire le vrai, il s'attendait à un compliment, si ce n'était pour lui, du moins pour ses amis.

— Ah! vous voilà, monsieur l'organiste. Eh bien, ça a très-bien marché; il n'y a pas eu d'accroc; les cantiques ont été bien dits, les morceaux ont été bien à leur place. Et puis ces enfants ont été si recueillis, si édifiants... Ah! monsieur l'organiste, c'est là une consolation, une grande consolation, et qui nous dédommage bien de toutes nos peines! — A propos, j'oubliais de vous parler de vos artistes, monsieur l'organiste. Ce sont des gens habiles, fort habiles, certainement. Ils ont du talent, ça se voit. Mais, à vous parler franchement, entre nous, ce ne doit pas être des gens... là... des gens... bien « cossus, » n'est-ce pas?

— Que voulez-vous dire, monsieur l'abbé?

— Je veux dire que ces artistes... ils jouent bien,

oh! très-bien..., mais on voit qu'ils ne doivent pas gagner beaucoup d'argent, car ils ont de bien mauvais instruments...

— Comment, monsieur l'abbé, des Amati, des Guarnerius, des Stradivarius...

— Je ne sais sur quels chaudrons ces messieurs ont joué, poursuivit imperturbablement l'abbé P....., mais c'étaient des sons maigres, criards, désagréables; ça grinçait, ça sifflait!... Ah! monsieur l'organiste, quelle différence de *cette* violoncelle de l'année dernière! Des sons beaux, magnifiques, qui s'épanouissaient dans la voûte, qui faisaient trembler les vitres; tout le monde tressaillait... ça ne peut pas se comparer... Ce n'est pas un reproche que je vous adresse, à vous, monsieur l'organiste. Ce n'est pas votre faute. Vous avez fait de votre mieux. C'est comme dans la parabole de l'Évangile : celui-ci a reçu cinq talents; celui-là deux talents; un dernier un seul. Que voulez-vous? on fait comme on peut. Du reste, comme je vous l'ai dit, nous ne pouvons pas nous plaindre, ça a bien marché... Ah! dites-moi encore, monsieur l'organiste, de qui sont les morceaux que ces messieurs ont joué? Si ce sont eux qui les ont composés, je ne leur en fais pas mon compliment. C'est savant, c'est bien fait peut-être, mais c'est monotone, traînant, froid; ça n'a pas de charme, de chant, d'onction...

— Permettez, monsieur l'abbé, ces morceaux sont tirés de Mozart, de Beethoven...

— Bah! bah! de vos « compositeurs du jour, » pas vrai? Eh bien, voyez-vous, tous vos « compositeurs du jour » n'y entendent rien. C'est savant, tant que vous voudrez. Mais qu'est-ce que ça me fait à moi que ce soit

savant? Vous voyez, monsieur l'organiste, que je vous parle avec sincérité. Ah! quant à moi, je suis « saint Jean Bouche-d'Or. » Vous voulez avoir mon avis, le voilà! Ma foi, tant pis! je n'y vais pas par quatre chemins, moi... Ah! mais, j'oubliais « l'essentiel. » — Et, se retournant vers son armoire, il y prit deux petits rouleaux de papier blanc : Voilà, ajouta-t-il, ce qui vous revient à vous, et voilà de quoi offrir à déjeuner à vos deux « camarades. »

L'organiste était pâle, silencieux et comme pétrifié :

> . . . . . . gelidusque per ima cucurrit
> Ossa tremor.

Puis, se remettant :

— Tenez, monsieur l'abbé, reprenez cet argent pour vos pauvres; mes amis vous prient d'employer à la même intention la somme que vous leur destiniez. Ces messieurs sont partis.

— Mais ce n'est pas possible! c'est incroyable! fit l'ecclésiastique, en proie à la plus vive surprise. Il était beau d'étonnement. — Mais c'est inouï! Je n'ai jamais vu ça. Comment! Mais il faut bien que vous alliez « prendre quelque chose..... quand ce ne serait qu'une demi-tasse! »

— Je vous le répète, monsieur l'abbé, ces messieurs sont partis depuis longtemps.

Là-dessus, l'organiste tourna sur ses talons.

Au moment où il allait sortir, le chef des chantres, M. Hén...., rentrait revêtu de son surplis, son serpent sous le bras. L'ecclésiastique ne cessait de répéter à

part lui : — Mais c'est inouï! ça ne s'est jamais vu! C'est trop fort!

L'organiste, s'adressant au chef des chantres : — Dites-moi, monsieur Hén...., quel était le virtuose que M. Ch..... avait fait jouer l'année dernière à la première communion? vous savez... cet homme si modeste qui ne voulut pas dire son nom...

Pour toute réponse, M. Hén.... haussa les épaules, comme pour dire : Vous le savez aussi bien que moi!

— J'ignore absolument..... reprit l'organiste.

— Laissez-moi donc tranquille, fit M. Hén....

Puis, le regardant fixement : — Comment, vous ne saviez pas que ce « farceur » de Ch..... leur avait amené le cornet à piston de la Grande-Chaumière?

— Et il leur avait fait accroire...

— Que c'était *une* violoncelle.

— Bah!

— Mais oui.

Le curé de la même paroisse se plaignait un jour à un maître de chapelle de ce que ses chantres chantaient trop bas; il aurait désiré qu'ils chantassent en voix de ténor. « Comment voulez-vous, monsieur le curé, lui dit le maître de chapelle, qu'il en soit autrement, tous vos chantres ont une voix de basse-taille. — Laissez donc, reprit le curé, vous ne voyez donc pas que c'est mauvaise volonté, pure paresse de leur part! Ah! soyez tranquille, je vais leur laver la tête

à tous, et il faudra bien qu'ils chantent haut. » Le maître de chapelle cita alors au curé l'épigramme suivante :

Blaise, voyant à l'agonie
Lucas qui lui devait cent francs,
Lui dit, toute honte bannie :
— Çà ! payez-moi vite, il est temps!
— Laissez-moi mourir à mon aise,
Répondit faiblement Lucas.
— Oh ! parbleu ! tu ne mourras pas
Que je ne sois payé, dit Blaise.

Avril 1856.

LA SESSION DU CONGRÈS

POUR LA RESTAURATION DU PLAIN-CHANT

ET DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE

TENUE A PARIS DU 27 NOVEMBRE AU 1er DÉCEMBRE 1860.

C'est dans *la Maîtrise* du 15 juin 1859 que le premier appel relatif à un Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église, a été fait à nos lecteurs. Après avoir d'abord communiqué son idée à l'honorable chanoine de Valence, M. l'abbé Jouve, qu'un deuil de famille a malheureusement retenu loin de nous pendant la session, M. l'abbé Pelletier s'adressa à *la Maîtrise*, qui s'empressa de lui ouvrir ses colonnes. « M. l'abbé Pelletier, disions-nous, a eu *une bien heureuse idée*, celle d'un *Congrès*. » Nous tenons aujourd'hui à souligner cette expression, dont la justesse a été pleinement vérifiée.

De son côté, M. l'abbé Pelletier disait : « Il est temps que les hommes qui s'intéressent à l'amélioration du chant et de la musique ecclésiastique se rapprochent, se connaissent, s'éclairent mutuellement, et qu'en s'éclairant mutuellement, ils projettent autour d'eux et

dans tous les sens, des notions saines, vivifiantes et fécondes. »

Et, pour montrer que cet appel s'adressait également aux hommes de tous les pays qui pouvaient être animés du même zèle, M. Pelletier ajoutait : « Quoiqu'il ne s'agisse pour nous que de la France, néanmoins la présence au Congrès et la collaboration de théoriciens et artistes de l'étranger nous seraient singulièrement précieuses. »

Nous avons vu que l'Angleterre et la Belgique ont parfaitement entendu ces dernières paroles.

Voilà donc, dès le mois de juin 1859, cette idée d'un Congrès lancée, parmi les artistes catholiques, par l'organe de *la Maîtrise.* Ce premier appel nous valut, au mois de juillet, onze adhésions. Nous espérions mieux pour le mois d'août suivant, qui ne nous en amena que quatre. Ce fut là un désappointement, mais ce fut le seul. « Ce mois-ci, écrivîmes-nous, nous sommes loin d'être joyeux : notre Congrès ne marche pas ! » Et comme l'époque des vacances approchait, nous pensâmes qu'il était convenable de remettre à un moment plus favorable notre petite propagande relative au Congrès. Nous ne tardâmes pas à comprendre d'ailleurs que cette idée était du nombre de celles qui doivent pénétrer lentement dans les esprits pour y germer et produire des résultats. C'est ce que M. l'abbé Jouve avait fort bien exprimé dans une lettre citée dans notre numéro de décembre 1859, où il disait : « Je vois avec plaisir, mais sans étonnement, la question d'un Congrès de musique religieuse faire de rapides progrès. Ces questions, lorsqu'on les lance pour la première fois dans le public, ont besoin d'un certain temps pour mû-

rir et se développer. Cette idée qui, il y a quelques mois, a dû paraître une utopie à bien des gens, est regardée maintenant comme réalisable. L'an prochain elle se réalisera. »

Notre ami ne se trompait pas. Au mois de février dernier, M. Schmitt, l'habile organiste de Saint-Sulpice, et M. l'abbé Pelletier proposèrent, l'un, *de provoquer une réunion préalable des maîtres de chapelle et des organistes de Paris*, l'autre, *de tout disposer afin qu'au moment opportun on pût tenter une convocation*. Cette convocation, sans désignation d'époque, eut lieu dans *la Maîtrise* du mois de mars, à la suite d'une nouvelle lettre de M. l'abbé Jouve et d'une lettre de M. Dhibaut, maître de chapelle de Saint-Jacques-du-Haut-Pas; cette dernière était une éloquente et chaleureuse protestation en faveur du plain-chant, qui, *comme l'Église, ne périra pas*. Au mois d'avril suivant, le nombre des adhérents au Congrès était de 43; il était de 50 au 15 mai. Au moment de la réunion préparatoire, le 25 du même mois, il était de 85. Il était de plus de 100 au moment de la seconde réunion préparatoire du 3 août. Enfin, en tenant compte de quelques abstentions ou démissions, il a été de 176 à l'époque de la session.

Ainsi, du mois de juin 1859 jusqu'à la première séance préparatoire, il s'est écoulé onze mois; il s'en est écoulé dix-sept depuis ce même mois de juin jusqu'à la session. Mais on peut dire qu'à partir de cette séance préparatoire le Congrès était constitué. Le bureau était formé, le programme des sections arrêté. Le reste n'était plus qu'une affaire de convenance et de temps. Sans doute, au premier coup d'œil, cet intervalle de dix sept

mois paraît long; il paraît long surtout quand on a derrière soi le point de départ, et devant soi un but incertain et lointain. Et maintenant que l'œuvre est accomplie, qu'il nous soit permis de dire, au grand honneur de l'idée qui nous a rassemblés, qu'une cause est bien près de triompher quand elle a pu rallier près de cent quatre-vingts adhérents, et que la condition de cette adhésion est une cotisation pécuniaire, si minime qu'elle soit, quand cette cause a pu faire sacrifier une semaine de leur temps à une centaine de membres, et en appeler une cinquantaine d'autres du fond de leurs provinces ou de l'étranger.

Le premier rendez-vous d'une réunion semblable devait être dans une église. Le mardi, 27 novembre, à onze heures moins un quart, les membres du Congrès, auxquels s'étaient jointes deux ou trois cents personnes distinguées, occupaient la grande nef de Saint-Eustache pour assister à la messe du Saint-Esprit, célébrée par M. l'abbé Simon, curé de la paroisse. Cette messe fut accompagnée du chant du *Veni Creator*, alternant avec le grand orgue, de l'*Adoramus te*, de Palestrina, de l'*Ave Maria* des pèlerins du quinzième siècle, et de plusieurs morceaux supérieurement exécutés par M. E. Batiste, mais dans lesquels, en artiste un peu trop amoureux de son orgue, il avait cédé à la tentation de mettre en relief les jeux et les combinaisons du merveilleux instrument. Après le *Domine salvum fac*, en faux bourdon, le chœur entonna un admirable cantique du P. Brydayne, qui servit comme de prélude à l'éloquente allocution que notre président, M. l'abbé V. Pelletier, prononça en chaire.

N'oublions pas de dire que les maîtres de chapelle de quatre paroisses de Paris, MM. Delort, de Saint-Pierre

de Chaillot, E. Gautier, de Saint-Eugène, Dhibaut, de Saint-Jacques-du-Haut-Pas, et Renaud, de Saint-Sulpice, s'étaient empressés de mettre à la disposition de M. Hurand, l'habile maître de chapelle de Saint-Eustache, un certain nombre de leurs choristes, et que l'exécution totale a parfaitement répondu à ce qu'on attendait d'un pareil concours.

Transportons-nous maintenant au local des séances du Congrès.

L'après-midi, à trois heures, la grande salle de la *Société d'encouragement* était envahie par une centaine de membres. Une animation de bon augure se faisait remarquer dans les divers groupes. On entrait mutuellement en relation; on se félicitait, on attendait avec la plus vive impatience les discussions qui devaient s'engager sur une foule de questions, lorsque le président, M. l'abbé Pelletier, les vice-présidents, MM. A. de la Fage, Benoist et d'Ortigue, MM. Rabutaux, secrétaire général, et Calla, trésorier, vinrent prendre place au bureau; à droite du bureau, un peu au-dessous de l'estrade, le sténographe était à son poste. En face du bureau étaient rangés sur une table tous les ouvrages offerts au Congrès. La Belgique, seule, figure dans cet hommage pour une quarantaine de volumes apportés par M. le chevalier X. van Elewyck, docteur à l'Université catholique de Louvain.

La séance est ouverte au milieu d'un profond silence. M. le Président fait mention des lettres des Prélats déjà publiées par *la Maîtrise*, et donne lecture de celles qui sont arrivées depuis l'apparition du dernier numéro. Le règlement est définitivement adopté sans discussion. Ces préliminaires terminés, la séance est suspendue

pour la constitution des sections. Chaque section se retire dans un local séparé pour compléter la liste de ses membres et arrêter la marche de ses travaux. A la reprise de la séance générale, la répartition des travaux est faite pour les trois sections et l'on fixe les heures de leurs réunions.

Nous laissons aux procès-verbaux le soin de nous rendre un compte exact de ces cinq séances. Quant à nous, nous voudrions, s'il était possible, en retracer la physionomie. Dès que les membres du Congrès se sont vus de près, se sont mêlés dans les diverses sections; dès qu'ils ont trouvé dans leurs collègues un écho à leurs propres idées, peu à peu ils se sont enhardis, et ils ont acquis le sentiment de leurs forces. On pouvait remarquer, dans les premières heures des deux premières journées, que les plus vaillants étaient comme dominés par une sorte d'angoisse à la vue du peu de temps que l'on avait devant soi et de la gravité des questions que l'on avait à résoudre. Mais, grâce à l'habile direction imprimée par le Président, à son tact, à sa fermeté, à cet ascendant suprême qui soumettait toutes les intelligences à la sienne, à ce coup d'œil sûr qui traçait à chacun la ligne qu'il devait suivre, la discussion ne s'est jamais écartée de sa marche naturelle, et le plus grand ordre régnait dans les matières controversées comme il régnait dans tous les rangs de l'assemblée. Et comme les heures se sont écoulées rapides durant ces cinq journées! Comme le jour appelait le lendemain! Comme l'attention était constamment tenue en haleine! Et quels épisodes inattendus! Tantôt M. le chevalier van Elewyck, dans une brillante improvisation, avec un geste aisé et noble, une voix pleine et sonore, avec cette

chaleur communicative qui gagne tout un auditoire, et un choix d'expressions que plus d'un de nos compatriotes aurait pu lui envier, nous faisait une statistique vivante de la Belgique, sous le rapport de l'art musical religieux; tantôt M. Charreire, un ancien élève de l'Institution des Jeunes Aveugles, actuellement organiste à Limoges, mettait au service d'une savante théorie de l'art musical fondée sur les rapports des lois du langage, une verve scientifique, une éloquence véhémente et vigoureuse; tantôt M. l'abbé Chantôme, orateur disert, à la parole élégante et ornée, plaidait pour la formation d'une Société permanente ayant pour organe une publication périodique qui servirait de lien entre tous ses membres; et qui empêcherait, ajoutait-il, qu'à cette société ne se rattachât, par la suite, une école de plain-chant, d'orgue, et qu'on y appelât le peuple pour former une sorte d'orphéon grégorien? Tantôt, un bon curé de village, M. l'abbé Rémond, un saint prêtre du diocèse de Sens, d'un extérieur bien modeste, de manières bien humbles, dépaysé, en présence des organistes et des maîtres de chapelle des paroisses riches et abondantes en ressources, comme jadis le père Brydayne dans le brillant auditoire de Saint-Sulpice, venait parler au nom des églises des campagnes, des paroisses des pauvres, *les meilleurs amis de Dieu*, qui n'ont jamais entendu résonner une note de plain-chant, une note de musique. Sur l'invitation du Président, il monte gauchement à la tribune, fait le signe de la croix, et d'une voix grêle, mais avec une facilité d'élocution remarquable, une éloquence d'une admirable simplicité, il fait le tableau le plus touchant de ces églises déshéritées. Il entre dans les détails les

plus naïfs, il emploie les locutions les plus vulgaires, et l'auditoire est saisi, ému, et les yeux se baignent de larmes, et un tonnerre d'applaudissements accueille les paroles du bon curé. Puis c'étaient de savantes lectures de M. l'abbé Raillard, sur la manière de déchiffrer les Neumes; de M. l'abbé Gontier et de M. Aloys Kunc, sur la définition du plain-chant, sa nature, son rhythme, sa tonalité, son exécution; de M. l'abbé Vanson, sur la formation d'une confrérie pour le chant, à Nancy; de M. Delort, sur les moyens d'organiser une chapelle; de MM. Leprevost et Gastinel, sur l'accentuation; de M. Martineau, sur l'état de la musique religieuse dans le diocèse de Nantes; de M. l'abbé Delatour, sur les véritables caractères de la musique sacrée, etc.; c'étaient des rapports rédigés avec une mesure parfaite, et débités avec un atticisme du meilleur goût par M. l'abbé de Geslin; puis, dans la mêlée, dans le feu de la discussion, quand il s'agissait d'enlever un vote de haute lutte, c'étaient de vives escarmouches auxquelles prenaient part MM. A. de la Fage, Aloys Kunc, E. Gautier, Vervoitte, Gastinel, E. Batiste, Charreire, Octave Poix, Dhibaut, Calla, Rupert, Delort, Schmitt, Martineau, van Elewyck, Boulenger, MM. les abbés Gontier, Planque, Tardif, Cloët, Raillard, Delatour, Brumare, Vanson, Bluet, Valleix, Arnaud, J. Bonhomme, Barbier de Montault, de Geslin, Tesson, Stéphen Morelot, ce dernier toujours sur la brèche, demandant la parole, soit pour poser la question, soit pour la présenter sous un point de vue nouveau, et s'exprimant toujours avec cette modération qui concilie les opinions les plus divergentes, et avec cette autorité que donnent une haute raison et un solide savoir.

Le Congrès, néanmoins, ne pouvait se dissoudre sans se survivre en quelque sorte dans une déclaration de principes. C'était là la pensée qui, vaguement, préoccupait tous les membres. Bien que le Congrès ne fût, comme on l'a dit, ni une assemblée laïque, ni une assemblée ecclésiastique, quoiqu'il fût composé d'ecclésiastiques et de laïques; bien que, ainsi qu'il l'a proclamé, il ne fût investi d'aucune autorité qui pût donner une force obligatoire à ses décisions, il avait le droit d'émettre des vœux, de faire sa profession de foi, et de montrer que ces vœux et ces principes étaient en parfaite conformité avec les prescriptions de l'Église et des Conciles sur le chant grégorien et la musique religieuse. Dans l'impossibilité où l'on était de traiter à fond toutes les questions, dans la nécessité d'en passer plusieurs sous silence, il importait de se rallier autour de quelques propositions fondamentales qui continssent d'une certaine manière toutes les autres, et qui fissent connaître ainsi l'esprit dont l'assemblée était animée. Le Congrès ayant, dès sa première séance préparatoire, voté une circulaire à l'Épiscopat, par laquelle il offrait son concours à l'autorité ecclésiastique, afin de seconder les vues exprimées dans les Conciles provinciaux, se montrait conséquent à lui-même en soumettant humblement à cette autorité les moyens qu'il avait jugés les plus propres à la réalisation de ces mêmes vues. C'est ce qu'avaient bien compris MM. de Vancorbeil et E. Bertrand, en s'adjoignant à l'un des vice-présidents pour présenter à l'adoption du Congrès un projet d'adresse à l'Épiscopat; projet d'adresse d'abord informe et incomplet sans contredit, mais incontestablement amélioré dans une

discussion de toute une séance générale, et qui a eu peut-être le mérite de répondre à la pensée dont nous parlions tout à l'heure, celle de couronner l'œuvre de la session par une solennelle déclaration de principes.

Cette Adresse est présentement entre les mains de NN. SS. les évêques, comme entre les mains de nos lecteurs. Elle dira que le Congrès n'a ni faibli sur les principes de la vraie doctrine, ni cédé à un esprit de mesquine exclusion. Elle dira aussi que l'esprit catholique a constamment inspiré l'assemblée. Quant à nous, en présence de cette déclaration de principes du Congrès, nous nous félicitons de ce que *la Maîtrise* n'a pas à effacer un seul mot.....

Revenons aux vœux émis par le Congrès. Tous ces vœux ne sont pas contenus dans l'Adresse. Il s'en est produit dans les sections qui ont été sanctionnés en assemblée générale. L'un de ces vœux, qui sera transmis à Son Exc. M. le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes, se rapporte à l'introduction de l'enseignement de l'orgue dans les écoles normales; un second, qui sera porté aux pieds de Son Ém. Mgr le cardinal archevêque de Paris, avec les assurances du respect le plus profond et d'une confiance et d'une soumission toutes filiales, a pour objet l'adoption de la liturgie romaine dans le diocèse de Paris.

Tel a été le Congrès dans son esprit et dans ses inspirations. Tout, nous le répétons, n'a pas été dit; mais si tout n'a pas été dit, tout a été entrevu et pressenti, et nous ne pensons pas qu'il y ait eu un point essentiel sur lequel le mot juste, le mot sensé et qui doit rester, n'ait été prononcé. Dans les sections, et même dans les assemblées générales, les discussions étaient parfois

bien précipitées; les réflexions, les observations se croisaient de toutes parts. Il n'en pouvait être autrement; l'heure pressait, les minutes dévoraient les minutes; mais aussi quelle vie! quelle ardeur! quelle exubérance de forces contraintes de se contenir! Et quel intérêt! quelle attention! nous pouvons ajouter quelle dignité dans la polémique! Certes, chaque opinion a été libre de se faire jour; la contradiction a eu ses coudées franches, et dans ce conflit de ripostes et d'interpellations, pas un mot regrettable, pas une parole qui n'ait été polie et courtoise.

Nous dirons donc que la session du Congrès a été bonne. Nous avons eu les encouragements de vingt Prélats; environ vingt diocèses de France et de Belgique ont été représentés. Nous avons eu à regretter quelques absences; plusieurs membres ont assisté aux assemblées préparatoires, qui n'ont pu se montrer à la session. Il en est d'autres sur lesquels nous comptions, et qui, bien malgré eux, nous ont fait défaut; nous avons la certitude que leur pensée était avec nous.

Oui, la session a été bonne. Les principes une fois proclamés, les vœux émis, on a compris qu'on pouvait se séparer, non, à coup sûr, sans regret, mais avec un contentement légitime, et ce contentement était écrit sur toutes les physionomies. Beaucoup de choses restent à faire; elles se feront dans des conditions de réflexion, de suite, de maturité, par la Société permanente dont le germe est déposé parmi nous. Pour le moment, constatons comme un résultat immense d'avoir vu s'opérer la réunion de tant d'hommes distingués, habiles, dévoués, venus de diverses parties de la France, de l'Angleterre, de la Belgique, et que ces hommes se

soient vus, connus, aient échangé entre eux de sympathiques paroles, et se soient promis de mettre en commun et de diriger vers le même but leur influence, leurs pensées, leurs talents et leurs efforts! C'est là le *funiculus triplex* dont notre Président a si bien parlé dans son discours de Saint-Eustache.

15 Décembre 1860.

APPENDICE

N° 1

Pages 74 — 103.

Dans l'article intitulé : *des Maîtrises*, nous avons eu l'occasion de montrer ce que le gouvernement du premier empire avait fait ou tenté pour le rétablissement des Maîtrises et, par cela même, pour l'amélioration de la musique en général. Bien que, dans ce travail, nous ayons donné d'assez nombreux extraits d'un rapport de M. Portalis, ministre des cultes en 1807, d'un rapport de M. Bigot de Préameneu, ministre des cultes en 1813, et d'un troisième rapport de M. Hamille, actuellement chef de division au même ministère, nous avons pensé que les lecteurs trouveraient ici ces trois documents avec d'autant plus d'intérêt qu'ils appartiennent à l'histoire de la musique religieuse du dix-neuvième siècle.

Rapport à Sa Majesté l'Empereur et Roi,
par Son Exc. le ministre des cultes.

(29 avril 1807.)

SIRE,

J'ai déjà eu l'honneur de rendre compte à Votre Majesté de l'heureux résultat des tentatives du chapitre métropoli-

tain, pour se créer une maîtrise dont le service est indispensable non-seulement à ses solennités, mais encore à ses offices ordinaires; cet établissement commencé sans ressources a déjà offert tant d'espérances de succès, qu'il m'a paru nécessaire de le fixer d'une manière stable, et de l'assujettir à un ordre et à une discipline qui réaliseront ces espérances, et qui assureront et augmenteront l'utilité d'une institution qui fut, dès le règne de Pepin, le berceau de la musique en France, et constamment l'école de ceux qui ont parmi nous avancé le progrès de ce bel art.

Votre Majesté approuvera, sans doute, que je n'aie pas seulement considéré le rétablissement des maîtrises sous le rapport de leur service religieux, et que je me sois attaché à reconnaître les avantages dont les maîtrises peuvent être pour l'art. C'est ainsi que Votre Majesté donne chaque jour l'exemple d'apprécier les institutions spéciales par leurs résultats généraux, et d'unir autant que possible l'utilité publique à l'utilité particulière.

Le passé m'a démontré et le présent encore me persuade que les maîtrises peuvent seules former et conduire à sa perfection la musique vocale exécutée par des hommes. Tous les chanteurs qui ont eu quelque célébrité avaient reçu leur éducation dans les maîtrises, et si précédemment il n'y avait point d'autres institutions publiques pour l'enseignement de la musique vocale, c'est que non-seulement les maîtrises suffisaient, mais c'est qu'en outre il était reconnu qu'elles ne pouvaient être remplacées.

Cette vérité est devenue évidente depuis l'établissement du Conservatoire. Il a été et il est dirigé par des artistes de mérite; la protection de Votre Majesté, les sommes considérables qui ont été affectées à son entretien, tout a favorisé les succès dont cette institution pouvait être susceptible, et cependant elle n'a pas produit un seul chanteur, tandis qu'elle a multiplié à l'infini le nombre des musiciens exécutants et introduit dans la musique instrumentale une perfection et une méthode que les autres nations peuvent envier à la France. En fait de chanteurs, trois ou quatre ont été cités comme élèves du Conservatoire, mais non-seulement ils n'ont pas eu de grands et surtout de longs succès, de plus ils n'avaient

reçu du Conservatoire que des leçons de goût au moment où la voix est formée, et n'en avaient point reçu leur première éducation. Car il est certain que de tous les élèves qui y ont été introduits dès l'enfance, aucun n'a prospéré dans la musique vocale. La raison est facile à trouver, et ce ne sont ni le zèle, ni les talents des professeurs qu'il faut en accuser, mais le régime et l'espèce de l'institution.

Pour cultiver et même pour faire naître des voix d'hommes, il faut s'y prendre dès l'enfance, il faut soumettre les élèves à un travail continuel, à un régime de conduite régulière et sévère, à une nourriture saine et suffisante, les surveiller dans tous les instants et les astreindre à des exercices périodiques et jamais suspendus.

Cela est impossible au Conservatoire, où tous les enfants viennent de tous les quartiers de Paris recevoir leurs leçons trois ou quatre fois la semaine, s'en retournent chez leurs parents qui ne peuvent ni surveiller leurs études, ni reconnaître même s'ils les négligent. Ces parents pour la plupart sont malaisés, la nourriture de leurs enfants n'est ni soignée, ni uniforme; des élèves ainsi isolés, abandonnés à eux-mêmes, ne peuvent faire aucun progrès, et lorsque arrive l'âge où les révolutions dans le tempérament produisent dans la voix cette altération qu'on appelle la mue, époque qui exige les plus grands ménagements, souvent la dissipation ou le libertinage précoce, favorisés par le déplacement auquel les enfants sont forcés pour aller prendre leurs leçons, anéantissent leur voix pour jamais.

Les maîtrises parent à tous ces inconvénients; les enfants y vivent en clôture, toujours surveillés, toujours travaillant, dans l'impossibilité de se dissiper, nourris avec soin, excités par l'émulation, préparés à de bonnes mœurs par une instruction sage et par de bons exemples; il est certain que ceux qui sont destinés par la nature à faire des progrès dans la musique vocale, ainsi élevés et instruits, doivent facilement et immanquablement y parvenir.

Votre Majesté vient d'ordonner l'établissement d'un pensionnat auprès du Conservatoire, sans doute dans l'intention d'obtenir les avantages que l'instruction continuelle et la vie commune et renfermée des maîtrises produisent; mais

ce pensionnat doit être fort borné pour réussir, car s'il était nombreux, il aurait plus d'inconvénients que d'avantages; dès lors son utilité se trouve bien réduite, tandis qu'en parvenant à la longue à établir une maîtrise dans chaque cathédrale, ces petites écoles dont chacune est renfermée dans de justes bornes présenteraient par leur nombre des ressources immenses pour l'art; ensuite Votre Majesté s'assurera, en examinant les règlements ci-joints, qu'aux études de musique les enfants de chœur en joindront d'autres qui, dans le cas où ils ne pourraient pas professer la musique, leur donneraient les moyens d'embrasser d'autres états avec succès pour eux et utilité pour la patrie.

J'ajoute que la manière dont ils auront été élevés donnera une garantie pour leurs mœurs et pour leur conduite lorsqu'ils seront rentrés dans le monde.

Votre Majesté me pardonnera d'avoir présenté la comparaison des maîtrises et du Conservatoire; il ne m'appartient pas de juger ce dernier établissement; j'ai dû seulement développer mon opinion de préférence en faveur des maîtrises, opinion qui est celle de tous les professeurs impartiaux et hautement soutenue par le directeur de la musique de Votre Majesté.

D'ailleurs, il n'était peut-être pas inutile de présenter ces développements à Votre Majesté, dans la supposition qu'on aurait pu lui dissimuler les avantages des unes pour exagérer ceux de l'autre.

Les règlements que j'ai l'honneur de mettre sous les yeux de Votre Majesté me paraissent capables de faire prospérer la maîtrise de la métropole de Paris, pour laquelle, dans un rapport subséquent, je sollicite quelques secours de Votre Majesté, et je la prie de m'autoriser à approuver lesdits règlements pour les rendre exécutoires.

Daignez agréer, Sire, l'hommage du profond respect de votre très-obéissant et très-fidèle sujet.

Signé : PORTALIS.

Rapport concernant l'organisation des maîtrises et chœurs des églises cathédrales (par M. Bigot de Préameneu, ministre des cultes).

(30 juin 1813.)

Le bien du service religieux, tant pour les offices ordinaires de l'église, que pour les fêtes et cérémonies publiques, appelle, de la manière la plus pressante, l'attention de Votre Majesté sur la réorganisation des chœurs de musique et psallettes ou maîtrises d'enfants de chœur près des églises cathédrales. L'art musical y est même intéressé.

Cette réorganisation est depuis longtemps attendue; elle est sollicitée par tous les évêques et par les principaux artistes de Paris et des départements.

En considérant la situation actuelle du chœur des cathédrales, on voit que dans celles de ces églises qui sont le moins dépourvues, le chant se réduit en général au simple *plain-chant* exécuté à l'unisson, avec accompagnement du simple serpent, instrument grossier que les Italiens et les Allemands, peuples recommandables par leur goût et leur savoir en musique, n'ont jamais admis dans leur symphonie, et, si l'on excepte un petit nombre de motets chantés de temps à autre par des enfants qui commencent à connaître les éléments de l'art, l'office de ces cathédrales n'a, quant au chant, rien qui le distingue de celui d'une simple paroisse.

Plusieurs fois Votre Majesté a manifesté l'intention que l'office canonial fût célébré tous les jours. Une des difficultés qu'ont opposée les évêques, est l'impossibilité pour les chanoines, la plupart âgés et infirmes, de chanter par eux-mêmes, tous les jours, l'office entier, et le défaut de moyens pour salarier les chantres qui seraient nécessaires, afin de les seconder, et dont, avant la révolution, les cathédrales étaient pourvues.

Il est des cathédrales qui, pour l'office des dimanches et fêtes, n'ont ni chantres[1], ni enfants de chœur[2], ni or-

[1] Avignon, Chambéry, Namur, La Rochelle, Vannes, Ajaccio n'ont point de chantres.

[2] Agen, Avignon, Chambéry, Montpellier, Nancy, La Rochelle, Malines, Nice, Ajaccio n'ont point d'enfants de chœur.

gues[1]; presque toutes présentent dans l'exercice du culte le tableau de l'abandon ou du dénûment.

Le culte catholique, plus que tous les autres, regarde le chant comme important et nécessaire à l'éclat de ses cérémonies. La classe la plus nombreuse des fidèles y rattache ses idées religieuses. Si le culte est sans pompe, même dans les églises principales, c'est un genre de protection que le gouvernement semble cesser de vouloir accorder à la religion.

[1] Autun, Avignon, Limoges, Namur, Rennes, Montpellier, Orléans, Lyon, Digne n'ont point d'orgues. Celles de Coutances et de Cahors ne peuvent servir. Celles de la plupart des autres cathédrales sont en mauvais état.

L'orgue est non-seulement indispensable à la pompe du culte, mais encore par la nécessité où il place ceux qui le desservent de s'adonner à une improvisation continuelle, il est d'une grande utilité à l'art de la composition. Les plus habiles compositeurs : en Italie, Frescobaldi ; en Allemagne, Froberg, Hændel et Bach ; en France, Rameau, Daquin, Clérambault, les Couperin, etc., se sont entièrement formés sur l'orgue. Le long espace de temps qui s'est écoulé depuis l'interruption du culte et le défaut de moyens pour payer des organistes ont fait disparaître cette classe d'artistes. La presque totalité des cathédrales en est privée. Ils n'y sont suppléés que par de médiocres pianistes. A Paris même, un seul organiste, le sieur Séjan, paraît jouir d'une certaine célébrité. Une classe d'orgue établie au Conservatoire dans l'origine a été supprimée. Son établissement à cet endroit serait de peu d'utilité, car ce n'est que sur de grandes orgues d'église que l'on peut former des organistes, leur faire connaître les effets qui résultent de la multitude et du mélange des jeux, de la puissance d'un grand instrument.

Il est donc indispensable de donner à toutes les cathédrales les moyens de fournir un traitement à des musiciens qui montreront le plus de dispositions pour cet instrument.

Il faudra même un temps assez long pour que l'ancien état de choses qui assurait la succession des organistes à chaque église soit rétabli.

L'art du facteur d'orgues, une des plus belles créations de l'industrie humaine, a éprouvé parmi nous la même décadence que le talent de l'organiste.

Déjà même l'expérience prouve que maintenant le peuple, n'étant point attiré par la solennité des offices, néglige de s'y rendre. Les églises cathédrales restant désertes, les chanoines sont encore plus disposés à manquer à leurs obligations. On peut donc dire que la continuation de cet état de choses nuirait à la religion elle-même.

Il semble d'ailleurs qu'il y ait une sorte d'intérêt national. L'étranger compare les cérémonies sans pompe et les chants à demi barbares de nos cathédrales aux chants majestueux et aux cérémonies brillantes qu'il est accoutumé de rencontrer dans ses églises.

Si maintenant on compare l'état actuel de l'art musical avec celui où il était autrefois, on verra combien le rétablissement des chœurs et des maîtrises importe à sa conservation.

Les parties essentielles de la musique sont : le chant et la composition. Or, d'après les renseignements qui m'ont été fournis par plusieurs artistes, et notamment par le directeur de la musique de Votre Majesté, on sait qu'il existait, avant 1789, dans la France, quatre cents maîtrises et chœurs de musique qui entretenaient autant de maîtres de chapelle compositeurs, dix mille musiciens de toute espèce, et particulièrement quatre mille élèves de musique vocale ou enfants de chœur[1]. Il ne fallait rien moins que cette multitude immense pour obtenir un certain nombre d'hommes de talent, soit dans le chant, soit dans la composition. — Aussi, c'est de nos maîtrises que sortaient les virtuoses qui ont tenu depuis si longtemps et qui tiennent encore les premiers rangs dans nos institutions lyriques[2].

[1] Le chœur et la musique d'une église étaient communément composés de vingt-cinq à trente personnes.

[2] Parmi les compositeurs : Lalande, Campra, Gille, Desmarets, Lalouette, Bernier, Clérambault, Mouret, Montéclair, Rameau, Blanchard, Mondonville, Gauzargue, Berton, Floquet, Philidor, Gossec, Méhul, Lesueur, Gaveaux, Solié. Parmi les chanteurs : Jelliotte, Larrivée, Le Gros, Lays, Rousseau, Chéron, Martin, etc. Parmi les organistes : Marchand, Clavières, Daquin, Couperin, Charpentier, Séjan, etc. L'école française a été extrê-

Depuis vingt ans (1791) ces établissements ont été détruits; et de quatre cents maîtres de chapelle compositeurs, il en reste à peine vingt-cinq à trente, âgés la plupart, et subsistant à peine, non de la composition, mais de l'enseignement des parties élémentaires de la musique. Loin de se reproduire, cette classe d'artistes diminue de jour en jour, et tandis qu'il se présente tous les ans jusqu'à cent cinquante concurrents pour le grand prix de peinture décerné par la classe des Beaux-Arts de l'Institut impérial, il y en a eu à peine un ou deux pour celui de composition musicale. Plusieurs des artistes qui l'ont obtenu, ne voyant point dans cette profession un moyen d'existence, ne profitent pas de la faculté qui leur est accordée d'aller à Rome aux frais de Votre Majesté. Ceux même qui en ont profité ne vivent, à leur retour à Paris, que de l'exercice ou de l'enseignement de quelque instrument.

Quant au chant, on comptait autrefois dans l'ancienne France quatre à cinq mille voix, c'est-à-dire quatre à cinq mille chanteurs, lisant toute musique à livre ouvert. Paris en contenait quatre ou cinq cents. Actuellement, de tous ces sujets et de ceux des départements qui, lors de la ruine des institutions existantes dans leur pays se sont réfugiés dans la capitale, il en reste environ trente [1].

La plupart sont âgés de cinquante à soixante ans, et cependant, comme il y a nécessité de les appeler à tous les services, ce sont eux que l'on voit constamment à la chapelle et au théâtre de Votre Majesté, à l'Académie impériale de musique, à la cathédrale, en certaines paroisses, aux fêtes publiques, à l'Opéra-Buffa, aux concerts particuliers, à ceux même du Conservatoire. Aussi ne font-ils plus entendre, pour la plupart, que les restes de voix fatiguées. Il n'existe d'ailleurs que quelques individus qui, s'ils ont de la voix, sont tellement ignorants en musique, qu'ils ne savent pas même la lire. Ces ressources sont insuffisantes : les différents ser-

mement. brillante depuis Louis XIV jusqu'à la fin du dix-huitième siècle. Au commencement de ce siècle, de cette classe d'artistes on formait les plus habiles compositeurs.

[1] Suivant un dénombrement remis par M. Lesueur.

vices craignent de manquer, et cette crainte est partagée par M. Lesueur, pour la chapelle même de Votre Majesté[1].

La réorganisation des maîtrises et des chœurs de musique est le seul moyen de rendre au culte public une partie de sa solennité, et à l'art musical son ancien éclat.

L'époque actuelle, où les communications avec l'Allemagne et l'Italie se sont multipliées, semble aussi être celle où il doit résulter de ces communications une amélioration dans la musique française, et celle où il convient de multiplier les moyens de former des artistes.

L'établissement de chaque maîtrise assurera l'existence d'un compositeur; les élèves apprendront l'harmonie, l'accompagnement, et le contre-point, base de toute composition.

Les maîtrises sont les seules institutions propres à régénérer le chant.

Pour former un chanteur, il faut qu'il ait reçu de la nature une belle voix, du goût, et une bonne constitution.

Les élèves des maîtrises seront choisis dans chaque diocèse parmi les enfants qui posséderont au plus haut degré ces qualités. Instruits dès leurs plus tendres années des principes de la musique, ils seront entretenus dans un exercice continuel du chant et de la lecture musicale, dont ils acquerront une habitude parfaite, qualité essentielle qui manque surtout aux sujets formés dans ces derniers temps[2].

Les études des maîtrises ne seront pas entièrement bornées à la musique. Les élèves y prendront les notions nécessaires du latin et des mathématiques.

Ils vivront dans toute la régularité des séminaires, et l'on mettra le plus grand soin pour les préserver de toute occa-

[1] Déjà, dans les départements, la disette de chanteurs musiciens oblige de supprimer dans l'exécution des drames lyriques les chœurs et les morceaux d'ensemble, en sorte que sous peu de temps la scène lyrique, réduite aux airs, aux romances, aux petits duos, se trouvera précisément ramenée au point d'où elle était partie, le vaudeville.

[2] Il est malheureusement certain et de notoriété publique que les sujets qui se sont formés depuis quelques années, ayant tous commencé l'étude de la musique dans un âge trop avancé, et

sion de libertinage. C'est le seul moyen pour qu'ils ne soient pas exposés au risque de perdre leur voix et leur état en perdant les mœurs.

Les élèves des maîtrises apprendront à toucher le clavecin et l'orgue, et l'on a lieu d'espérer que dans un si grand nombre, il se trouvera des organistes distingués.

Il faut remarquer que la musique religieuse, la seule enseignée dans les maîtrises, est la musique classique, celle qui, au jugement des maîtres, est la seule propre à donner au talent musical, en toutes ses parties, tout le développement dont il est susceptible.

Le Conservatoire demeurera comme école centrale de perfectionnement. Les meilleurs maîtres continueront à y donner leurs leçons, à y exposer les méthodes les plus parfaites. Les élèves qui se seront le plus distingués dans les Maîtrises pourront y être admis : l'instruction qu'ils auront reçue dans leur enfance les mettra à même de mieux profiter de celle qui leur sera présentée, et de se livrer avec succès à la partie de l'art pour laquelle la nature les aura disposés.

Ce qui est encore plus encourageant pour présenter le projet actuel, c'est le peu d'augmentation de dépense qu'il entraînera.

Depuis plusieurs années, mes instructions ne cessent d'appeler sur cet objet l'attention des préfets et des conseils généraux des départements. La plupart ont voté des sommes plus ou moins considérables, dont le total, en 1812, s'est élevé à 255,804 francs. Mais le département qui donne une année une certaine somme peut la réduire, ou ne rien donner l'année suivante, ce qui arrive fréquemment ; on ne peut donc, avec ces fonds casuels et insuffisants, former des insti-

s'étant plus particulièrement occupés de chanter avec goût et d'apprendre le répertoire d'un théâtre que les principes de l'art, sont tous incapables de lire à livre ouvert; ne pouvant étudier leurs rôles eux-mêmes, ils n'apprennent qu'aux répétitions, que l'on est obligé de multiplier à l'excès, et ils ne peuvent rendre aucun service dans la musique d'église ni dans celle des fêtes publiques, qui s'exécute sans répétitions, mais tout au plus après une seule exécution préparatoire.

tutions durables, ni trouver des hommes qui veulent y attacher leur sort. Les fonds, tels qu'ils sont actuellement votés, sont loin de procurer l'avantage qu'on en retirerait s'ils étaient assurés pour l'avenir.

On a recherché, dans les vues les plus économiques, quelle somme il serait nécessaire d'ajouter pour régulariser cette première dépense et pour en remplir l'objet. On a fixé à 12,000 francs la dépense des maîtrises et chœurs des métropoles, à 11,000 francs celle des évêchés situés dans les villes dont la population est au-dessus de quinze mille âmes, et à 10,000 francs celle des évêchés dans les villes d'une population inférieure.

Le tableau nº 1, joint au présent rapport, contenant la distribution de la somme affectée à chaque cathédrale, la désignation des fonctions de tous ceux qui y sont employés, ainsi que le nombre des élèves, donne l'idée de l'organisation de l'établissement.

La dépense serait, savoir :

Pour 9 archevêchés	à 12,000 francs [1]	. . .	108,000 fr.
— 30 évêchés	à 11,000	. . .	330,000
— 23 —	à 10,000	. . .	230,000
		Total. . . .	668,000 fr.
Sur quoi il faut déduire ce que déjà les départements sont dans l'usage de voter. .			221,804
Reste pour le complément et la régularité de cette dépense.			446,196 fr.

Ce qui donne 4,290 francs pour la cote moyenne d'augmentation de chacun des cent quatre départements sur lesquels doit porter cette dépense [2].

[1] La basilique métropolitaine de Paris a une augmentation particulière.

[2] On s'est borné dans ce travail aux cathédrales en deçà des Alpes, où les maîtrises étaient établies avant la révolution. On se tromperait si l'on croyait qu'au delà des Alpes des besoins pa-

La répartition effective des 446,196 francs entre les départements, se trouve établie dans le tableau ci-joint n° 2, qui présente pour chaque département la somme votée en 1812, et celle qu'il aurait à payer de plus pour remplir la somme fixée.

Si ce projet est adopté par Votre Majesté, le régime intérieur des maîtrises et chœurs, ainsi que la comptabilité, seront l'objet de règlements pour lesquels je me concerterai également avec les évêques, après qu'ils auront, pendant quelque temps, essayé les meilleurs moyens d'exécution.

....

....

École de musique religieuse. — Extrait du rapport de M. Hamille.

(Exercice 1855.)

A toutes les époques on s'est occupé, avec une grande sollicitude, de la musique religieuse, au double point de vue de la célébration du culte et de l'art musical.

Avant 1789, il existait en France quatre cents maîtrises [1] ou chœurs de musique, qui entretenaient autant de maîtres de chapelle, dix mille musiciens de toute espèce et particulièrement quatre mille élèves de musique vocale ou enfants de chœur.

Le chœur et la musique étaient communément composés de vingt-cinq à trente personnes. Ils étaient ordinairement payés par les chapitres.

On enseignait dans les maîtrises les parties essentielles de la musique : le chant et la composition. On y touchait aussi l'orgue et le clavecin.

reils ne se font pas sentir ; mais la multiplicité des diocèses, les ressources de plusieurs cathédrales dans les dotations de leurs fabriques et les usages différents dans ces contrées nécessitent, en ce qui les concerne, des mesures et un rapport particulier.

[1] On appelle maîtrises ou psallettes les maisons d'éducation où l'on enseigne la musique religieuse et forme les enfants de chœur. Les bas-chœurs se composent des chantres, des serpents, etc.

Les élèves y recevaient de plus des notions littéraires et scientifiques. Ils y vivaient dans toute la régularité des séminaires, et l'on en voyait fréquemment qui, après avoir poursuivi leurs études, entraient dans les ordres.

On doit rappeler aussi que c'est d'établissements de ce genre que sont sortis nos meilleurs compositeurs.

Pendant vingt ans, de 1791 à 1811, ces établissements ont été supprimés.

Toutefois, dès le 23 avril 1807, le ministre des cultes (M. Portalis) appelait l'attention de l'empereur sur cette question et s'exprimait ainsi, en proposant à Sa Majesté l'approbation de règlements pour la maîtrise de la métropole de Paris.

(Voir ci-dessus, rapport de M. Portalis, depuis les mots : *Pour cultiver*..... jusqu'à : *y parvenir*.)

Un peu plus tard, les conseils généraux votèrent des allocations annuelles pour le rétablissement ou l'entretien des maîtrises et bas chœurs. En 1812, ces allocations départementales s'élevaient à 255,804 fr.

Quoi qu'il en soit, on comprit qu'il fallait faire plus, et le 12 octobre 1812, le ministre des cultes (M. Bigot de Préameneu) adressa aux évêques de nombreuses questions sur la liturgie, la musique et le chœur ecclésiastique dans leurs diocèses, et les pria de lui faire connaître leurs vues sur l'organisation de ce service.

A la suite de cette enquête administrative, M. Bigot de Préameneu fit, le 30 juin 1813, un rapport remarquable à l'empereur, en conseil d'État, sur la réorganisation des maîtrises de toutes les églises cathédrales en deçà des Alpes.

La dépense pour soixante-deux diocèses, comprenant cent quatre départements, était évaluée à 668,000 fr., non compris Paris, et devait être supportée par les départements.

Ce projet ne paraît pas avoir reçu une exécution complète. Toutefois, il paraît qu'on organisa des maîtrises dans plusieurs diocèses, notamment dans ceux d'Aix, de Bordeaux, de Lyon, de Meaux et de Paris.

Dans les autres diocèses on n'en continua pas moins à entretenir les maîtrises ou les bas chœurs, suivant l'importance des ressources.

Sous la restauration, cet état de choses continua. Les départements ne cessèrent pas de subventionner ce service; des conseils municipaux eux-mêmes contribuèrent à le développer; et enfin, en 1826, le trésor public intervint.

C'est aussi à cette époque que M. Choron, qui a rendu tant de services à l'art musical, fonda, sous les auspices et avec le concours du gouvernement, l'institution royale de musique religieuse de France.

La révolution de 1830 vint arrêter les progrès de cette institution.

La subvention accordée à M. Choron fut supprimée; le maximum des allocations aux maîtrises fut réduit à 3,000 fr. par diocèse. Enfin, peu de temps après, la loi du 21 avril 1832 ayant réduit notablement le crédit affecté aux dépenses du service diocésain, le ministre des cultes dut supprimer complétement les subventions aux maîtrises et se borner à allouer, pour les bas chœurs, des allocations de 2,500 à 3,000 francs.

On sentait si bien à cette époque même ce que ces réductions avaient de regrettable, que le 14 mai 1832, le ministre (M. Girod de l'Ain) invitait les préfets à appeler sur ce service l'attention des conseils généraux, et le faisait dans les termes suivants qui sont significatifs :

« Les réductions opérées sur le chapitre des dépenses diocésaines ordinaires ont déterminé une mesure dont les conséquences fâcheuses seront un jour vivement senties, mais lorsqu'il sera peut-être trop tard pour y porter remède. Je veux parler de la suppression des maîtrises d'enfants de chœur dans les cathédrales, que la chambre des députés s'est plu à envisager comme devant être une charge spéciale des départements. »

Depuis 1833 jusqu'en 1853, la question fut négligée. On se borna à demander des crédits pour rétribuer les employés des bas chœurs. Cependant, à partir de 1850, le crédit, sans être augmenté, fut rendu applicable tout à la fois aux maîtrises et bas chœurs.

En 1853, cette partie fort intéressante du service diocésain fut l'objet d'un attentif examen. On ne pouvait contester que la musique religieuse était en décadence et avait surtout

perdu son caractère sacré. Toutefois, on n'était pas d'accord sur les moyens à employer pour améliorer cet état de choses. Deux moyens furent indiqués par la commission des arts et édifices religieux, savoir : avertir les évêques que le gouvernement était disposé à poursuivre le rétablissement des maîtrises, et créer en même temps une inspection générale de la musique religieuse et des orgues des cathédrales, dont les titulaires serviraient d'intermédiaires entre les évêques et l'administration, au sujet de l'emploi des fonds alloués pour le service des bas chœurs, etc., etc.

Son Excellence s'arrêta à un parti plus pratique, et elle prit la résolution d'accorder une subvention annuelle à l'école de musique religieuse fondée rue Neuve-St-Georges, à Paris, par M. Niedermeyer. On pensa, avec raison, que cet établissement pourrait servir de base à une réorganisation plus ou moins prochaine de nos maîtrises, qu'on ne pouvait d'ailleurs songer à organiser au moment où l'on reconnaissait l'impossibilité de trouver des maîtres de chapelle et des organistes pour les diriger.

Un décret du 28 novembre 1853 porte : qu'à dater du 1er décembre suivant, il sera accordé sur le budget des cultes une allocation annuelle de 18,000 fr., pour l'entretien d'un certain nombre de bourses et de fractions de bourses dans l'école de musique religieuse fondée par M. Niedermeyer.

Ce patronage est, je le reconnais, une charge assez lourde pour le chapitre 40 du budget; mais on n'a eu jusqu'à présent qu'à se féliciter des encouragements accordés à M. Niedermeyer.

Afin d'exciter l'émulation des élèves, un arrêté ministériel du 1er juillet 1854, rendu sur la proposition de M. le directeur général, fonda trois prix annuels, donnés au nom du ministre aux élèves les plus méritants.

La distribution des récompenses accordées après un concours dirigé par M. le prince de la Moskowa a eu lieu au mois d'août 1855, sous la présidence de M. le directeur général, assisté du chef de la 2e division.

Bien que la circulaire suivante ne se rapporte pas aux Maîtrises, nous devons la donner ici pour faire apprécier la sollicitude du gouvernement pour tout ce qui se rattache de près ou de loin à l'art religieux.

Circulaire de S. Exc. le ministre de la guerre à MM. les généraux commandant les divisions et subdivisions militaires.

(Paris, le 9 mars 1858.)

Général, les musiques militaires sont dans l'usage d'exécuter, aux cérémonies religieuses, des airs tirés de leur répertoire habituel, tels que motifs d'opéras, valses, etc., au lieu de morceaux ayant un caractère approprié au lieu et à la circonstance.

C'est surtout dans les cérémonies funèbres que cet inconvénient se fait plus particulièrement sentir et produit le plus mauvais effet.

Je vous prie de donner des ordres pour que les colonels des régiments placés sous votre commandement prescrivent à leurs chefs de musique d'avoir à rechercher dans les auteurs, soit anciens, soit modernes, des morceaux écrits spécialement pour les cérémonies religieuses ou funèbres, et de les arranger pour leur musique.

Veuillez prescrire les dispositions nécessaires à cet effet.

Recevez, général, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Le ministre secrétaire d'État de la guerre.
Pour le ministre et par son ordre,
et pour le général de division, directeur,
Le colonel, directeur adjoint.
Signé : L. Mazel.

N° 2.

Voir, aux pages 206, 297 et 344, ce qui est dit de l'école avignonaise, et ce qu'en ont fait connaître M. Fr. Séguin, éditeur des *Noëls de Saboly*, et M. Paul Achard, archiviste du département de Vaucluse, dans l'*Introduction* du *Recueil de ces Noëls.*

Qu'on me permette d'abord ici un petit souvenir personnel.

Le lundi 1er octobre 1860, nous nous rencontrâmes, M. Achard et moi, dans la ville d'Apt, chez des amis communs. La conversation roula entre nous sur la musique et les musiciens du Comtat Venaissin. Le lendemain, sans nous être donné le mot, M. Achard et moi nous nous rencontrâmes également dans le village de Bonnieux, perché sur le Luberon, à environ 18 kilomètres d'Apt. M. Achard eut la bonté de m'y renouveler l'offre qu'il m'avait faite la veille, à savoir de me communiquer toutes les notes que, depuis la publication des Noëls de Saboly, il avait pu recueillir sur le sujet dont nous nous étions entretenus.

Le 27 janvier 1861, ayant livré à l'impression les premières feuilles du présent volume, et prévoyant bien que les notes de M. Achard y trouveraient leur place dans un Appendice, j'écrivis à mon honorable compatriote pour lui rappeler son obligeante promesse. M. Achard reçut ma lettre le 28, et le 31, c'est-à-dire trois jours après, il m'envoyait dans son entier le dossier que l'on va lire, accompagné de la lettre suivante :

Avignon, le 31 janvier 1861.

« Monsieur,

« Je m'empresse, pour répondre à la confiance que vous voulez bien me témoigner par votre obligeante lettre du 27 courant, de vider mon sac et de vous envoyer tout ce que j'ai pu recueillir sur nos musiciens d'Avignon et du département. Vous y trouverez la répétition de quelques-uns des faits de la note de l'*Introduction* au *Saboly*, mais ils n'y sont pas tous.

« Privé par la nature du privilége d'une organisation musicale, je n'ai jamais pu m'occuper de musique qu'au point de vue historique. Je vous prie donc de m'excuser si je suis sec comme un algébriste, et si je ne me fais pas comprendre en traçant sur une portée quelques noires, blanches ou croches, avec la clef de sol en tête.

« Je souhaite que les notes ci-jointes vous soient d'une réelle utilité, et comptez sur l'empressement que je mettrai toujours à répondre à vos désirs.

« Veuillez croire en même temps aux sentiments, etc.

« Votre serviteur dévoué,

« P. Achard. »

Je suis entré dans ces détails parce qu'ils font connaître M. Paul Achard mieux que tout ce que je pourrais dire, et, pour qu'il soit bien établi que le précieux mémoire qui va suivre est bien de M. Achard, que c'est le fruit de ses recherches, de son travail, et que je n'y suis absolument pour rien. Je n'ai pas même la peine de copier ces notes pour les livrer à l'imprimeur. Je les publie, voilà tout.

Mes confrères de la presse parisienne apprécieront comme moi un pareil exemple d'abnégation, de dévouement et de bonne grâce à obliger.

Je donne ce mémoire de M. Achard tel qu'il est, sans y ajouter, sans en retrancher un mot. Je me permettrai

seulement deux ou trois éclaircissements relatifs à Elzéar Genet, dit *Carpentras*, au chanoine Intermet et à quelques musiciens du Comtat Venaissin.

Notes sur les institutions musicales et les musiciens du département de Vaucluse, et en particulier de la ville d'Avignon, par *M. Paul Achard*, archiviste de la préfecture.

Lethbert, abbé de Saint-Ruf, sous les murs d'Avignon, laisse au onzième siècle un ms. des *Fleurs des Psaumes.*

Franciscus Brocardus Campanino, toucheur d'orgues de Pavie, vient à Avignon à la suite des Papes, paraît y être mort. Des actes constatent son séjour de 1348 à 1387.

Barthélemy Prépositi, argentier et *facteur d'orgues*, habitant d'Avignon, épouse, le 9 juin 1466, Isabelle, fille de Jean Légéni, de Nîmes.

A la fin du quinzième siècle, Julien de la Rovère, légat et archevêque d'Avignon, sécularise le chapitre métropolitain et fonde la maîtrise (1499).

Déjà la musique était l'accessoire des fêtes civiles et religieuses. On lit dans le compte rendu en 1491 par le trésorier de la commune de Robion : « Ay pagat a Simon lo bochier 1 gr. 3 d. per cauza quellos a pagas per des penssa facha per los menestries per cauza que an tocat a la profasion lo jort del cors de Diou. »

Elzéar Genet, dit *Carpentras*, a-t-il été un des premiers sujets de la maîtrise métropolitaine?... Nous savons de lui qu'il fut chantre de la chapelle de Léon X, qu'il a laissé manuscrits un *Magnificat* et des *Lamentations de Jérémie*, que d'autres compositions remarquables de lui figurent dans le recueil de divers auteurs, que Rabelais (IVe liv. de *Panta-*

gruel) le met au nombre des plus renommés musiciens de son temps. Il vint à Avignon en 1521, en repartit en 1524 pour retourner à Rome, et revint enfin à Avignon où il traita, le 2 janvier 1531, avec Jean Channey pour l'impression d'ouvrages de musique, et mourut étant doyen du chapitre de Saint-Agricol de cette ville (Voir ci-après la note A).

En voici un autre.

« In nomine Domini, amen. Noverint universi quod cum Reverendissimus in Christo pater dominus Antonius de Subjecto, Dei et apostholice sedis gratiâ episcopus Montispessulanensis, comes Melgorii, Montisferraudi et Marchio Roze, natus in oppido Castri-Reynardi, Avinionensis diocesis, reminiscèns et in memoriam reducens annis suis teneribus in sancta metropolitana ecclesia Avinionis educatum et *in musica instructum fuisse,* indeque ad partes hispaniarum se transtulisse ubi accitus, in aulam regiam per aliquod tempus capelle Regie inserviisset, cumque patrie desiderio teneretur (on a dans le texte original rayé les mots : *morum diversitas et gentis illius vivendi mos*... qui ont été remplacés par *patrie desiderio teneretur*) Gallias reversit ; ubi ipse sonorâ voce polens, ad capellam regiam vocatus fuisset (Francisco tunc primo ejus nominis Francorum rege ; indèque Henrico secundo dicti Francisci filio regnantibus) à quo Henrico dictus de Subjecto benevisus de primo Archidiaconatu dicte Avinionensis ecclesie (cujus nominatio ad Regem Gallie pertinet[1]) nominatus fuisset sueque capelle musicali prepositus designatus. Et post aliquos annos episcopatu Montispessulahi donatus extitisset.

« Nollensque juventutis sue primordia oblivisci sed per aliquod pium opus illa in memoriam perpetuam deducere in animo proposuisset numerum sex clericulorum musices seu puerorum chorialium in dicta ecclesia a bone memorie Juliano cardinali de Ruvere tunc Avinionensis legato et Archiepiscopo fundatorum adaugere certaque alia divina officia

[1] Cet archidiaconé dont la prébende consistait dans les fruits du domaine de Frigolet, près Tarascon, rendait plus de 20,000 liv.

in eadem ecclesia (si ad id venerandissimi ejusdem ecclesie capituli accederet assensus) fundare, prout premissa omnia partes, infrà scriptis nominibus contrahentes, ut quamlibet ipsarum respective tangit, vera esse asseruerunt.

« Hinc igitur fuit et est quod anno à nativitate domini 1591, indictione quarta cum eodem anno more Romane curie sumpta et continuata, die vero vigesima secunda mensis octobris, Pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Gregorii, divinâ providentiâ, Pape decimi quarti anno ejus primo. Coram reverendis, venerabilibusque et circumspectis dominis Joanne a Laurentiis secundo Archidiacono, Joanne Nicolai, Joanne Boulay, Juliano Masuliano, Joanne Francisco de Petris, Balthasar Planchuto, Simeone a Campo clauso, Petro Vaseoulx, Petro Fabri, Jacomino de Maresiis, Cesare de Novarinis, Bernardo Regis, Joanne du Ser, Francisco Gibre et Joanne Baptista de Maresiis, canonicis dicte Metropolitane ecclesie capitulariter in loco capitulari solito et pro negotio infrascripto ad sonum campane ut moris est, congregatis, in meique notarii publici apostolica et Regia auctoritatibus constituti et testium infra scriptorum... presentia, existens et personaliter constitutus nobilis Antonius de Laurier, capitaneus et balivus Montisferraudi, nepos ex sorore dicti reverendissimi domini Antonii de Subjecto, Montispessulanensis Episcopi et procurator ad hoc ab eo specialiter constitutus, ut de ejus mandato constare docuit ac promptam fidem fecit instrumento publico per dominum Antonium Hugues, notarium publicum Villenove secus Magalonam, anno presenti et vigesima septima mensis Martii, ut legitur rogato, inferius ante clausam de quibus inserto et per quemquidem reverendum dominum episcopum ex abundanti et quatenus expedit de rato habendo et ratificari faciendo omnia et singula in presenti instrumento contenta et descripta infrà unum mensem proximum sub obligationibus ceterisque clausulis infrà scriptis promisit, qui premissus et quolibet ipsorum nominibus, et ut conceptus tam pii operis in mente retentus remaneat, sed ad finem debitum et a dicto reverendissimo domino optati... perducatur dictis reverendis dominis et capitulo ibidem consentientibus fundationesque infra scriptas ratas ut asseruerunt... et illas prout infra di-

cetur acceptantibus, gratis et sponte. Ad omnipotentis Dei, Deiquepare Virginis gloria et laude, ac ecclesie jamdicte Metropolitane nobilissimi status decorem, omni et meliore modo quo potest et debet ac in oportunis Reverendissimi domini Avinionis Archiepiscopi auctoritate, latius fundavit et instituit prout tenore presentis instrumenti instituit et fundat in dicta ecclesia Metropolitana Avinionis, dictis reverendis domino Archidiacono canonicis et capitulis una mecum notario ut communi et publica persona stipulantibus solemniter et recipientibus. Idque fundavit et institutione firma, perpetuaque et irrevocabili, videlicet duos clericulos seu pueros choriales, ex dicto oppido castri Reynardi si fieri posset et idonei reperiantur deligendos, educandos siquidem et instruendos in musicalibus et gramaticis et alias eo modo, cura et more eoque durante tempore quibus dicti sex jam admissi in illo seminario musices per dictum Julianum Cardinalem ut dictum est fundato educantur et instruuntur, educareque et instrui solent. Ita quod deinceps ac perpetuis futuris temporibus erunt in dicta ecclesia Octo clericuli seu pueri choriales.

« Et insuper plurimum affectans dictus reverendissimus dominus episcopus, ut dictus de Laurier dixit, ultra dictam institutionem et fundationem duorum clericulorum seu puerorum chorialium, memoriam perpetuam sui et parentum suorum annis singulis in dicta ecclesia fieri, dictus de Laurier, dicto nomine fundavit in dicta ecclesiâ Metropolitanâ et ad majus altare, unam missam solemnem anniversarum nuncupatam de officio defunctorum, sequente die festi divi Antonii, annis singulis perpetuis futuris temporibus celebrandam cum diacono et subdiacono et *musicali cantu*, ac cum decantatione psalmi *De Profundis etiam in cantu musico* in fine misse et cum absolutione speciali dicti reverendissimi domini. Et quod die precedente dicantur vespere mortuorum fiatque officium tam in vespere quam in missa per unum ex reverendis dominis canonicis dicte ecclesie et eo tempore solito dictarum horarum seu officiorum pulsetur duntaxat una campana dicte ecclesie nuncupata *Jan*, et ponantur seu incendantur sex faces solito more, incipiendo sequenti die divi Antonii quo ipsum reverendissimum domi-

num episcopum decedere contigerit. Et inde annuatim et perpetuo continuando pro vestiendis duobus primis clericulis duntaxat, in initio executionis hujus fundationis recipiendis... »

On compte 800 écus d'or sol de 60 sous tournois pièce pour ladite fondation de 2 enfants de chœur; 10 écus semblables pour leur premier vêtement, et 66 écus pour lesdits anniversaires. Total, 2,630 livres tournois.

« Has autem fundationes fecit dictus de Laurier, premisso nomine, ea lege et conditione et pacto hujusmodi adjecto, quod habita et recuperata per dictos dominos et capitulum dicta summa noningentorum et septuaginta quinque scutorum, ut in futurum appareat de dotatione dictarum fundationum, dicti domini tenebuntur applicare dictas duas mille et quatuorcentum libras fundationis dictorum clericulorum et ducentas libras fundationis misse et anniversarii et suarum pertinentiarum predictarum, in acquisitione medietatis molendini de Briansone siti in presenti civitate cujus molendini altera medietas ad dictum capitulum pertinet, vel in aliis bonis immobilibus seu annuis et perpetuis pensionibus... » (Colin Tache, notaire, fol. 66.)

Ce 30 janvier 1593, il fut fait aux fondations d'Antoine de Subject, et toujours par l'entremise du même procureur, les additions suivantes :

« In primis quod singulis diebus perpetuis futuris temporibus a crastino die festivitatis divi Antonii proxime futuri incipiendo, deputabitur a dicto capitulo unus ex dominis canonicis qui dabit uni ex parvis pueris chori unum solidum turonensem dum missa conventualis, vulgo magna missa nuncupata, celebrabitur; qui puer deinde descendet a choro ad majus altare et dum presbiter celebrans dictam missam conventualem erit id suo primo memento, dictus puer ponet dictum solidum super dicto altare dicendo submisse, ita tamen quod ab eodem presbitero intelligi possit : *Memento Subjecti orando pro sua prosperitate vitaque longæva.* Et hoc



durante vita ipsius reverendissimi domini Episcopi, et post ejus obitum dictus puer chori ponet dictum solidum super dicto altari, id que secundo memento quod a presbitero celebrante fiet in dicta missa dicendo submisse : *Memento anime Subjecti et parentum suorum*. . . . .

. . . .

« Et quia in fundatione misse (Il s'agit de la fondation faite dans l'acte de 1591) nulla fit mentio satisfactionis *Capelle musice*, fuit concordatum quod dictum capitulum teneatur dare eidem capelle quinque florenos monete currentis singulis annis post celebrationem dicte misse in crastinum divi Antonii ut premittitur celebrande. Ea tamen lege quod dicta Capella, durante vita ipsius reverendissimi domini Episcopi, tenebitur *cantare motetum unum* ad honorem divi Antonii dum servicium dicte misse fiet. Et quia etiam in dicta fundatione nulla pariter fit mentio de salario campanerii pro labore suo pulsando dictam campanam *Jean* nuncupatam, fuit concordatum quod dictum capitulum dabit eidem campanerio singulis annis, dicta die crastina divi Antonii, viginti solidos turonenses.

« Et pro oneribus jamdictis suportandis dictus reverendissimus dominus episcopus tenebitur solvere dicto capitulo summam tricentum et viginti librarum turonensium ad quam capitale eorumdem onerum computatur. »

Cette somme fut payée comptant. (Colin Tache, notaire à Avignon, fol. 239.)

En 1547 demeurait à Avignon, à côté de l'église actuelle des Pénitents blancs, Claude Noguyer, qui enseignait les jeunes enfants aux bonnes lettres et *instruments de musique*.

1556. Michel Bonnefoy, organiste à Avignon, demeurait près le cloître Saint-Pierre.

1561. Jean de Vadan, viollon, souscrit une procuration pardevant Claude Gaufridi, notaire à Avignon.

1567. Eymeric Freydiore, Fanfognayré, reconnaît au profit



des Chartreux de Villeneuve une vigne de leur directe qu'il possédait au terroir d'Avignon.

1570. Pierre Julien, musicien de Carpentras, publie, à Lyon, *le Vrai Chemin fort court et expédient pour apprendre à chanter toute sorte de musique*, in-8°.

1585. Le même ouvrage est édité dans le format in-folio.

1572. Bastien Ranchet et Antoine Roge, violoneurs d'Avignon, se trouvent mentionnés dans les actes.

1574. Les études musicales ont reçu tout leur développement à Avignon. Le cardinal d'Armagnac, légat du Saint-Siége et archevêque d'Avignon, a une musique attachée à sa personne; le consulat de la ville a la sienne, et l'arrivée d'Henri III, au mois de novembre, introduit une musique française. La fameuse procession royale des Pénitents blancs dut être l'occasion d'une sorte de concours musical.

Les Mémoires de Perussis constatent l'excellence de la musique du cardinal; le P. Mahuet parle de celle du roi, les comptes municipaux parlent de celle de la ville.

Un acte du 17 mars 1576, passé devant Louis Barrière, notaire à Avignon, nous fait connaître Berenguier Bouysson, chanoine de Saint-Félix de Carmaing, au diocèse de Toulouse, comme un des directeurs de la musique du cardinal.

Les chapitres et les confréries avaient des chapelles organisées. La communauté des Juifs, cette commune dans la commune, avait même la sienne, comme le prouve ce passage d'un jugement du Viguier, en date du 26 mars 1621... « A la réquisition d'Israël de Milhaud, capitaine moderne des compagnons de la juiverie, il est ordonné que les nouveaux capitaines, tant de la première que de la seconde bande, entreront à leur charge le premier jour de leurs pâques et jouiront de leurs priviléges accoutumés, décernant toute contrainte contre les refusants, contribuer aux frais et dé-

pens nécessaires, même lorsque lesdits capitaines voudront *donner les violons*... » (Arch. de la Préf., série B, n° 540.)

Boniface d'Aragon, d'abord *maître de chapelle*, puis prêtre et curé à Apt, chante, le 24 janvier 1580, sa première messe dans l'église cathédrale de cette ville. (Actes des baptêmes de la paroisse d'Apt. Reg. GG-2.)

Une reconnaissance féodale nous fait connaître Loys de Vella, maître organiste et habitant d'Avignon. L'acte est daté du 26 mars 1583.

1595. Pierre Petuichio, Italien, fabriquait à Avignon des cordes de luth.

Divers actes de 1582 à 1595 attestent qu'Antoine Esquirol a été dans cette période maître de chapelle de la métropole. Ces actes ortographient quelquefois *de Lesquirol* et *Lesquriol*, et le disent *maître de musique* et *maître des enfants de chœur.*

Voici quelques notes sur les anciens enfants de chœur.

Laurent Nicolas, fils de Joachim, fondeur à Avignon, et Octavien Barri, fils de Jean, chaussetier d'Avignon, sont reçus enfants de chœur le 26 novembre 1582. Le chapitre promet de les nourrir, soigner, élever et instruire, et de leur faire enseigner la musique jusqu'à ce qu'ils ne puissent plus servir au chœur. Les parents s'obligent à ne pas retirer leurs enfants et à leur faire la robe rouge qu'ils doivent avoir à leur entrée au chœur. (Colin Tache, notaire.)

Claude Bisod, pupille et neveu de Pierre Bisod, ménager de Barbentane, fut reçu enfant de chœur à la métropole le 9 janvier 1585. Il était âgé de 5 à 6 ans. Il s'engageait pour 10 ans ou autrement pour tout le temps qu'il aurait la *voix puérile*. Le tuteur était tenu de fournir en entrant le bonnet, la robe rouge et les autres accoutrements, six chemises, etc... Esprit de Dennys ou Deimys, *basse de la métropole*, fut un des témoins de cet acte. (Colin Tache, notaire.)

Jean Tardin, fils de Martin, plâtrier d'Avignon, fut reçu enfant de chœur à la métropole, le 8 février 1591 (même note).

Pierre Fournier, fils d'Honorat, nourrisseur de bétail établi à Arles et ensuite à Aigues-Mortes, fut reçu enfant de chœur à la métropole, le 18 novembre 1595 (même note).

1600. Michel, courdonier et *joueur de violon* à Bollène.

1628. Jean Rochier, *violonaire* à Bollène.

Voici la preuve qu'en 1607 la commune de Cucuron se préoccupait déjà de l'enseignement de la musique : « 14 octobre 1607. Aussi MM. les consuls ont remontré que M. le baille Annibal leur a dit et remontré que, « depuis que messire Antoine Achard ne demeure en cette ville, qu'il désirerait que la communauté donnât quelque commodité à son fils, qu'il soutiendra la musique en ce lieu, et qu'il apprendra quelques pauvres garçons à la musique, requerrant être délibéré.

« Sur ce les assemblées ont délibéré que, pour raison du fils de M. le baille Annibal, qu'ils ne veulent rien donner. » (Délibérations du conseil de Cucuron, fol. 14, v°.)

Une autre délibération du même conseil, datée du 29 avril 1629, nous fait connaître qu'Antoine Achard était prêtre, qu'il avait repris l'enseignement de la musique dans la commune de Cucuron, et qu'en 1626 celle-ci, en considération des peines qu'il se donnait et en reconnaissance de ce qu'il *honorait le lieu par son office de musicien*, et de ce que *le service divin en recevait plus d'éclat*, lui vota une indemnité de 15 écus, imputable, savoir : 5 écus sur les fonds communaux, et 10 écus sur ceux de l'hospice. Cette dernière partie de l'indemnité ne lui ayant jamais été payée motiva la délibération de 1629, par laquelle le Conseil, attendu qu'il était pauvre, lui alloua encore 16 écus, payables, soit par la commune, soit par l'hôpital (*ibid.*, fol. 35).

Dans le synode tenu à Avignon le 16 avril 1613, on se

préoccupe en ces termes de la présence des musiciens aux processions et aux enterrements :

« Quod si intersit musica in processionibus et mortuariis, musici cantando ambulare non intermittant, nec sistant se in plateis quoquomodo, sed eodem tenore et gradu pergant incedere, ne astantium devotio perturbetur. » (Nouguier, pag. 225.)

Je termine par le relevé des chefs de bandes de violons et hautbois et des autres musiciens et compositeurs employés par la ville d'Avignon pendant tout le dix-septième siècle. J'extrais ce relevé des registres des délibérations ou des livres des comptes.

1610. Payé aux violons qui ont sonné à la procession du *corpus Domini;* et la veille de la Saint-Jean (installation des Consuls élus), 16 livres.

1616. Payé à Gachet, joueur de violon, pour avoir sonné aux processions de toute l'année et à la création des consuls, 6 écus, 24ˢ.

1617. Payé à Jean Gachet, violoneur d'Avignon, pour avoir sonné à trois processions générales, 6 écus.

1621. Payé à Jean Gachet, maître des violons, pour avoir joué aux processions et à la Saint-Jean, 7 écus. Ce chiffre qui dépassait de 4 fl. la somme ordinairement allouée pour ce service fut voté à l'unanimité par le Conseil de ville.

Nous allons voir augmenter l'allocation :

1ᵉʳ août 1621. Payé à Jean Gachet, violoneur, pour avoir, avec ses compagnons, joué au feu de joie brûlé pour la prise de Saint-Jean-d'Angély par les François, 2 écus, 24ˢ.

1622. Payé au même pour avoir joué au feu de joie de la victoire Cʳᵉ M. de Soubise, aux processions de l'Ascension, et de la Fête-Dieu, et à la création des Consuls, 12 écus.

1622. Au même et à ses compagnons violoneurs pour avoir joué à l'entrée du roi Louis XIII (voir la Voye de Laict), et au feu de joie, 40 écus.

1622. Au chanoine Intermet de Saint-Agricol, pour la musique faite à l'entrée du roi, 25 écus. (Voir ci-après note B.)

1623. Payé à Jean Gachet, violoneur, pour avoir joué aux processions et à la création des Consuls, 10 écus, 4s.

1625. Payé à Louis Roux, violon, pour avoir dressé les enfants pour l'entrée de l'archevêque Philonarde, à compte, 5 écus.

1625. Payé à Jean Gachet pour les violons et hautbois qui ont sonné par trois journées et pour les processions, 44 écus, 4s.

16 décembre 1630. Payé à Lapierre, violon, pour avoir joué avec sa bande aux processions pendant la peste, 6 écus, 36s.

1631. Au même, pour avoir joué aux processions et à la veille de la Saint-Jean, 12 écus.

1636. Payé à M. de la Pierre, joueur de violon, pour avoir joué avec ses compagnons à la création du troisième consul, 3 écus.

1637. Payé à Jean de la Pierre et à sa compagnie pour avoir joué aux processions ordinaires et la veille de la Saint-Jean, 15 écus.

1637. Au même et à sa compagnie pour avoir joué du hautbois au-devant des consuls, le jour de la création de Mr de Beaulieu, premier consul, 3 écus, 32s.

1637. Aux mêmes pour avoir joué devant les consuls, le soir du feu de joie brûlé en réjouissance de la convalescence de S. S., 6 écus.

1640. Payé à Lapierre, joueur de violon, pour avoir joué avec sa compagnie, des hautbois et violons durant le Consulat, 12 écus.

1642. Payé à Jean de la Pierre, maître de bande de violons, pour ce qu'il a joué avec sa bande aux processions de l'Ascension, de la Fête-Dieu, et la veille de la Saint-Jean, 15 écus.

1644. Au même, pour avoir joué des hautbois pour la ville durant une année, lui et ses compagnons, et pour l'extraordinaire du feu de joie pour la paix d'Italie, 18 écus.

1644. Au même, pour avoir joué des hautbois à la procession et à la création de N.-S.-P. Innocent X, 22 livres 1/2.

1645. Au même, pour avoir joué des hautbois le jour de la création des cardinaux Pamphili et Sforza, 8 écus.

1646. A Joachim de la Pierre et ses compagnons, pour avoir joué des hautbois, tant aux processions que la veille de la Saint-Jean, 15 écus.

1648. Payé à Béraud, maître de musique de l'église de Saint-Agricol, pour la musique du jour qu'on fit la procession, en réjouissance de la convalescence du roi, 8 écus.

1650. Payé à Claude Jullien et à sa bande de violons, pour avoir joué la veille de l'Ascension et à la création des Consuls, 15 écus.

Ici la concurrence s'en mêle, et la ville en profite, pour doubler l'éclat de ses fêtes en maintenant sa dépense au même chiffre.

1651. Payé à Claude Jullien et à Blancard, pour avoir sonné des hautbois avec leurs compagnies durant les processions générales et la veille de la Saint-Jean, 15 écus.

1651. Payé à Jean Blancard et à ses compagnons, pour

avoir joué du hautbois lorsqu'on fit le feu de joie pour la création du cardinal Pamphili, en qualité de légat d'Avignon, 4 écus.

1651. Payé à Jean Blancard, maître de la bande des violons de cette ville, pour avoir joué des hautbois à la réjouissance de la majorité du roi, 6 écus, 40s.

1655. Payé à François Lamy et à Jean Mourize, joueurs de hautbois et violon, 7 écus 1/2, pour avoir joué, à l'occasion de la création d'Alexandre VII, et 20 écus pour les processions ordinaires.

1657. Payé à Jean Moret, pour avoir joué des hautbois avec sa bande, au feu de joie, pour la création du cardinal-légat, 4 écus 1/2.

1660. Payé à Béraud, maître de musique de l'église de Saint-Agricol, *pour la composition d'un moutet et chantement d'icelui* à l'entrée du roi (Louis XIV), 20 écus.

1664. Au même, pour la musique de l'entrée du cardinal-légat (Chisi), 45 écus, et 36s. (Le Noël a bien raison de vanter la musique de sant Agrique.)

1664. Payé à Lamy, pour avoir joué du violon et hautbois avec sa bande, pendant trois ou quatre jours du séjour du même cardinal-légat, 45 écus, 36s.

1671. Payé à Julien, maître de la bande des violons et hautbois, 20 écus, comme à l'ordinaire, plus 4 écus, pour les *déjeuners* des jours de l'Ascension, de la Saint-Marc, de la Fête-Dieu et de Saint-Jean.

1690. Le 5 mars, on expose au conseil de la commune de l'Isle que M. Brémond, maître de musique à Carpentras, réclame l'entier payement de 4 pistoles 1/2 pour être venu chanter à l'Isle à la solennité et réjouissance lors du feu de joie brûlé sur la nouvelle de la création de N. S. P. le Pape

Alexandre VIII. Il est délibéré à l'unanimité que la commune se défendra contre les prétentions dudit Brémond, à moins qu'il ne veuille en venir à un accommodement honnête.

1690. Le 15 mai, le même conseil vote 2 écus de plus qu'à l'ordinaire pour récompenser la musique de saint Pancrace, *à cause qn'il y a eu des cornets à bouquin.*

1698. Le 8 avril on expose au conseil de l'Isle que M. Mounier, maître de musique, a déclaré ne pouvoir faire la musique du jour de saint Pancrace à moins de 20 écus, gros argent, attendu le grand nombre de gens étrangers qu'il faut faire venir et la cherté des vivres. Mounier fut mandé par le conseil, et, après avoir longtemps disputé, on tomba d'accord à 17 écus, à *condition qu'il aura une très-bonne musique.*

Il paraît qu'on ne trouva pas que cette condition fut très-bien remplie, puisque le 30 du même mois le conseil laissa au choix des consuls le soin de mettre à l'avenir la *musique* ou les *violons* à la procession de saint Pancrace, pourvu que le chiffre ordinaire de la dépense ne fût pas dépassé.

Voici maintenant quelques extraits des dernières délibérations du chapitre métropolitain concernant la musique.

15 décembre 1756. Délibéré d'employer, pendant le temps du pardon, M. Julien, pour jouer du violon, et, quant au restant de la musique, suivant l'usage.

16 septembre 1758. Le chapitre accorde à Dupersil, maître de chapelle, un congé de trois mois pour aller à Paris. M. Meynier remplit l'intérim.

23 février 1759. Le chapitre nomme pour maître de musique, Jean-Pierre Lasone.

20 juillet 1759. Délibéré de nommer M. Joly premier violon dans la musique du chapitre.

Le 20 octobre 1764 on a célébré à la Métropole une grande

messe de *Requiem* pour le repos de l'âme de M. Rameau, célèbre musicien, père de l'harmonie, mort à Paris, ayant laissé à sa fille unique un bien de 500,000 livres et beaucoup d'ouvrages qui n'ont pas encore paru.

Le catafalque, qu'on avait dressé dans l'église, était fort beau, et d'environ une canne et demie de hauteur. Un violon couvert d'une gaze noire était posé sur le haut du catafalque, et, sur la porte de l'église, en haut, était tendu un tapis noir sur lequel était cloué, ouvert, un cahier de musique. On a chanté la messe composée par *Gilles*, et après on a chanté le *De Profundis* de Pergolèse. Ce qui a excité les musiciens du concert de cette ville à donner aux Mânes de M. Rameau cette marque de leur affection, et qui a engagé MM. de la Métropole à y contribuer, c'est que Rameau a été autrefois maître de musique à la Métropole. (*Chroniques de la ville d'Avignon*, par le chanoine Arnavon.)

4 décembre 1771. Le chapitre métropolitain délibère de donner à Bigati, violoncelliste, une gratification de 36 livres, en considération de ses cinquante ans de service. Une semblable gratification lui fut encore votée le 2 décembre 1773.

Ce Bigati était très-populaire; il avait un collègue nommé Laudun. L'humeur joviale des Avignonais s'exerçait souvent sur leur jeu et leurs phrases d'accompagnement, soit qu'ils se fissent entendre aux processions, soit qu'ils fussent convoqués pour *mener une noce*.

Vers 1747, M. Rattaler, archidiacre de Vaison, fit diverses fondations en vertu desquelles le chapitre de cette ville fut tenu d'avoir un organiste, un maître de chapelle et quatre enfants pour le chœur qui seront dressés et élevés pour le chant musical.

Joseph Agricol Moulet, né à Avignon, le 4 septembre 1756, fit son éducation musicale à la cathédrale d'Alais, où il fut admis comme enfant de chœur à l'âge de huit ans, et dont Pierre Ligou était alors maître de chapelle. Établi à Paris, en 1794, il publia de petites pièces pour la harpe et près de cent romances. Au moment où il commençait à être connu,

une malheureuse passion pour le jeu des échecs lui fit négliger, non-seulement la musique, mais encore toute espèce d'occupation. Il est mort complétement oublié, vers la fin de 1837.

P. ACHARD.

Note A, sur Elzéar Genet, dit Carpentras.

M. P. Achard répète dans cette note ce qu'il a déjà dit dans l'*Introduction* de M. Séguin, à savoir que le 2 janvier 1531, Carpentras avait traité avec le célèbre imprimeur Jean de Channay pour la publication de ses œuvres musicales. Et comme M. Achard se borne à la mention de cet arrangement entre le musicien et l'imprimeur, on peut considérer comme certain que les œuvres de Carpentras, publiées à cette époque, disparurent entièrement de la ville où elles virent le jour. Ainsi que l'observe fort bien M. A. Farrenc (*Revue de musique ancienne et moderne*, décembre 1856), s'il en eût existé dans la bibliothèque d'Avignon, les savants qui ont fait tant de recherches pour la publication des Noëls de Saboly n'auraient pas manqué de nous les faire connaître.

M. Farrenc nous assure en outre que « la Bibliothèque impériale de Paris ne possède absolument rien des œuvres musicales publiées par Jean de Channay. »

Puisque la seconde note de M. Achard, relative à Carpentras, celle même que nous publions ci-dessus, date du 31 janvier de l'année courante, il est bien probable que notre compatriote ignore encore aujourd'hui l'existence des œuvres de ce musicien, publiées à Avignon, dans un volume grand in-folio de la Bibliothèque impériale de Vienne, ainsi que nous l'apprend M. Antoine Schmid dans son *Ottaviano de' Petrucci* (p. 263-269). Ce livre de M. Schmid, nous le connaissons, nous l'avons eu entre les mains, et c'est d'après les renseignements qu'il contient que M. Farrenc a pu donner, dans la *Revue* citée plus haut, les titres et la description des divers ouvrages de Carpentras qui composent le précieux volume de la Bibliothèque impériale de Vienne.

Ne terminons pas cette note sans rappeler à nos lecteurs

l'article fort intéressant que notre ami, M. Bonaventure Laurens, à la fois compositeur, poëte, critique et paysagiste des plus distingués, a publié sur Carpentras musicien et sur la maîtrise de la ville de Carpentras, dans la *Revue de musique religieuse* de M. Danjou (février 1847).

Note B, relative au chanoine Intermet.

Dans l'*Introduction* qu'il a mise en tête des Noëls de Saboly, M. F. Séguin a emprunté au livre intitulé *la Voye de laict*, des détails relatifs au chanoine Intermet et à la musique exécutée sous les ordres de ce maître de chapelle à l'entrée de Louis XIII à Avignon en 1622. Il nous a raconté qu'au moment où le roi recevait les clefs de la ville, « un chœur de petites louanges, entre lesquelles le fils de M. Pierre Bayol, troisiesme consul, menoit la bande, chantèrent en rythme un aggreable Vive le Roy : » il n'a pas manqué de nous dire que lorsque Sa Majesté vint au collége des Pères de la compagnie de Jésus pour y entendre et voir une « belle et ingenieuse action théâtrale, les airs que M. Intermet avait composez ravirent tellement le roy et toute sa cour que toutes les parties furent tirées des mains des musiciens, et (que) Sa Majesté en voulut une coppie et ouyr encore le lendemain M. Intermet à la messe à Saint-Louys où il lui commanda de se trouver. » Enfin il nous a fait connaître que les consuls ne s'étaient donné de repos, *ni iour, ni nuict pour excogiter les moyens d'illustrer la mémoire des hauts faits* du prince et qu'ils étaient parvenus à rendre *toute la représentation si vive qu'elle revivifioit les esprits.*

Mais M. Séguin a passé sous silence la description de cette exécution vocale et instrumentale, un vrai feuilleton musical écrit d'un style animé et coloré, comme à coup sûr aucun de nous n'en écrirait aujourd'hui. Je sais gré à M. Séguin d'avoir oublié de citer ce passage de *la Voye de laict* et de m'avoir laissé la bonne fortune de le remettre en lumière. Sans doute, on y trouve le fatras de l'époque sur les transports et l'ivresse qui s'emparent des dieux de l'Olympe lorsque Apollon fait résonner sur les cordes de son luth les louanges de

Jupiter, etc.; mais on peut dégager le compte rendu de ces superfluités mythologiques. Il n'en est pas moins vrai que l'auteur est un homme d'imagination qui, bien que semant son discours de pointes et de *concetti*, sait ce dont il parle. Non-seulement il dépeint à merveille le jeu des parties harmoniques dans un contre-point rempli d'artifices, mais encore il donne des détails intéressants sur les instruments qui accompagnaient cette musique.

Nous allons laisser parler l'auteur de *la Voye de laict.* Mais il faut dire auparavant qu'on avait élevé sur la place du Change un superbe théâtre triomphal, ayant cinquante-deux pieds d'élévation et soixante-deux pieds de largeur. Au milieu s'élevait une estrade de cinq pieds, sur laquelle était placé un orchestre de six vingts musiciens, dirigé par M. Intermet. La réputation que ce maître s'était acquise était connue du roi Louis XIII, « qui l'avoit nommément demandé à M. Thomas de Berton, premier Consul, qui estoit allé le iour précédent à Beaucaire voir Sa Majesté pour apprendre ses volontez touchant l'heure et la façon de son entrée. »

« Parmy toutes ces beautez, le plus beau spectacle que puissent auoir les sujets, c'est de voir leur Prince; et la plus douce musique, c'est d'ouïr sa voix, comme dit Themistius. Ce fut ce qui releua plus particulierement la beauté de ce theâtre, de ce que Sa Majesté s'arrestant en ceste place pour le contempler donna loisir à la Noblesse qui tenoist les fenestres, et au peuple qui estoit en bas de voir ses delices à plaisir, et à six vingt Musiciens, qui occupoyent tout cet eschaffaut, soubs la conduitte de Mr Intermet, Chanoine de Saint-Agricol, l'vn des Orphées de nostre temps, de faire ouuerture en son ame Royale et la charmer par les oreilles d'une si loüable et rauissante volupté... Tous ces Heros qui accompagnoient S. M. avoient quitté leur fierté Martiale, et leur ame ayant abandonné les autres sens s'estoit toute retirée sur le bord des oreilles; le Roy mesme ayant colé sa veüe sur Mr Intermet qu'il desiroit surtout d'ouïr, esmeu de la reputation que son esprit qui se voit dans ses pieces de Musique, luy a acquis par toute la France... y demeura tellement

englué, qu'il tesmoigna de parole que si la nuict qui s'approchoit ne l'eût arraché de là, il s'y fust arresté beaucoup dauantage, tant cet air donnoit de l'air à son ame et sympathisoit à son humeur... Aussi estoit-ce vn beau spectacle de voir ce Musée (Intermet) en la presence de tant de grands Heros, au milieu de tant de chœurs diuers, et de plus de cent Musiciens ramener la Musique à vne rauissante melodie avec vn baston d'argent qu'il manioit comme la verge de Mercure, auec laquelle il tiroit l'ame à tant d'hommes et d'enfants de chœur, qui ne chantoient que de cœur et rouloient leurs affections enflammées au service de S. M. sur leur voix qui estoit le char de leur ame; tantost il l'enfonçoit, tantost il la rappelloit du creux de leurs poictrines, ils montoient au mouuement de sa baguette, ils baissoient, ils fendoient, ils perçoient, ils se plomboient parfois comme vne fusée iusqu'à terre; puis remontoient par bricolles, contours et vireuoltes en l'air, et frappoient d'une douce atteinte ces esprits espris d'vne si douce varieté de sons, de tons, de muances, d'issuës inesperées, de tremblemens hardis, de saillies heureuses, qui faisoient en vn si grand meslange vne si melodieuse harmonie; ores ils respiroient, ores ils expiroient ensemble et sembloient rendre l'ame; leurs poictrines s'estrecissoient et s'estendoient en cadence; ils obscurcissoient leur voix, ils l'offusquoient, et tout à coup la rendoient claire; ils alloient à mez-air, ils s'enuoloient au Ciel, ils se raualoient, ils se fuyoient, ils se suiuoient, ils se poursuiuoient et suruoloient eux mesmes, bruyants, esclattans, murmurants de leurs grommelements, tonnerres et bourdons, pirouëttans et tourne-virants leurs voix en tant de façons, et la desguisant si dru et menu, qu'on s'estonnoit de voir qu'en si peu d'air que nous humons il y eut tant de merueilles encloses, ou que l'esprit d'vn homme le sçeut si bien decoupper, et luy donner tant de faces et d'airs si differents. Icy vn Maistre ioeür de violon vous hachoit quatre chordes soubs ses doigts en mille voix differentes et les faisoit discourir parfaitement; là, vn autre faisoit haranguer grauement sa viole; ceux-là cannonoient les oreilles avec leurs serpents suiuis d'une grosse armée de voix humaines, qui venoient liurer vn assaut general du costé qu'ils auoient

fait la bresche; quelques autres faisoient parler leurs doigts sur leurs cornets et s'estonnoient que leur ame s'enfuioit par tant de portes, qu'ils tâchoient habilement de fermer de tous costez; tout cela, en vn mot, sembloit vn effect de la Magie blanche ou de la noire, marquée en ces notes noires et blanches sur leur papier où ils apprenoient à enchanter ainsi les esprits et donner droit au centre et au vif de l'ame par l'oreille; et ceste baguette argentée entre les mains du Maistre du chœur paroissoit comme vne verge de Circé qui faisoit tous ces miracles. Mais c'estoit l'amour de V. M., SIRE, qui auoit inuenté cette Magie licite, et enfloit les poulmons à tous ces Musiciens, lesquels faillirent seulement en ce qu'ils chantoient par mesure vos loüanges qui n'ont autre mesure ny borne que l'eternité de vostre Gloire. Ce sonnet servit de lettre à leur Musique [1].

« Grand Roy, l'Aigle des Roys empenné de courage,
Qui trenchant les esclairs et les foudres de Mars,
As esclos ta valeur au centre des hazars,
Et cueilly dans les lys le laurier qui t'ombrage.
« Lovys à qui la terre et le ciel fait hommage,
L'œil et l'ame et le cœur de tes braues soudars,
Le miroir des Heros, la terreur des Cæsars,
Qui pourroit de ton loz dresser la viue image?
« Tu fais voir tout d'un coup et la mort et l'horreur,
Mais si l'iniure cède au fort de ta fureur,
Pour avoir plus d'amour tu as moins de victoire.
« Les chesnes sont tousiours conioints à tes lauriers;
Pour iuger de ton cœur et tes actes guerriers,
C'est assez que tu es le mignon de la Gloire. »

Après avoir dit, d'après Platon et les philosophes anciens, que l'homme est tout harmonie et que l'âme sympathise naturellement avec tout concert, « comme l'on dit de deux chordes d'vn luth accordées en mesme ton, que l'vne retentit alors qu'on touche l'autre, » l'historien de la ville d'Avi-

[1] C'est pour cette raison que je le donne ici, c'est qu'il *servit de lettre* à la musique du chanoine Intermet.

gnou ajoute : « L'experience le fit voir icy, car outre que toute la Cour y demeura long temps attachée par le plaisir qu'elle y receuoit, quand il fut temps de partir, tout le peuple fit retentir si haut son Viue le Roy, qu'on ne sçauoit si c'estoit vn nouueau tourbillon de Musique, ou un renfort de voix qui vint concerter auec les premieres pour la gloire et les loüanges de S. M. »

La Voye de laict ou le Chemin des Heros au Palais de la Gloire, ovvert à l'entrée triomphante de Louys XIII, roy de France et de Nauarre, en la Cité d'Auignon le 16 nouembre 1622. En Auignon, de l'Imprimerie de I. Bramereav, imprimeur de Sa Saincteté, de la Ville et Vniversité, MDCXXIII (p. 220-226).

Note C, sur quelques musiciens du département de Vaucluse.

A propos des délibérations du Conseil de Cucuron, relativement à messire Antoine Achard, M. Paul Achard nous indique, dans une note particulière, la ville de Cadenet, patrie de Félicien David (Félicien-César David, né le 10 mars 1810), comme chef-lieu de canton de Cucuron, et Lauris, également du canton de Cadenet, comme patrie d'un soliste de l'opéra dont il ne dit pas le nom. Ce dernier est M. Viguier, premier alto à l'Académie impériale de musique et chargé de la partie d'alto dans le quatuor Chevillard-Maurin. M. Achard cite encore le fameux Julien, né à Pertuis, rival de Musard, qui a conduit longtemps l'orchestre du Jardin turc, qui a passé ensuite en Angleterre, pour revenir en France, où il est mort au printemps de 1860. Aux deux Lapierre, dont il est fait mention aux années 1630-1646 du travail de M. Achard, il faut ajouter un Lapierre, organiste à Cavaillon, que M. Fétis donne comme ayant été maître de Henri-Sébastien Blaze, père de Castil-Blaze, l'un et l'autre de Cavaillon. J'ai connu ce Lapierre, qui a dû mourir dans les dix à douze premières années de ce siècle. Je ne sais s'il a été maître de M. Blaze père; je sais seulement que lorsqu'on lui disait que M. Blaze jouait bien de l'orgue, il répondait : *Jogo ben, jogo ben, maï metto lou poucé. — Il joue bien, il joue bien, mais il met le pouce.* Le bon Lapierre regardait

comme une licence impardonnable de se servir du pouce dans le doigté. Ce Lapierre eut un fils que j'ai également beaucoup connu, qui quitta Cavaillon pour aller se fixer à Aix, où il fut longtemps organiste de l'église du Saint-Esprit. Ayant perdu une fille qu'il aimait tendrement, il composa une messe de *Requiem* destinée à être chantée aux anniversaires de la mort de son enfant. J'ignore ce que ce *Requiem* est devenu et s'il obtint les honneurs de la gravure. Lapierre mourut à Saint-Remy, à la Maison des fous du docteur Mercurin, où je le vis pour la dernière fois vers 1824 ou 1825. Lauris a également produit les deux frères Garnier, tous les deux premiers hautbois à l'Opéra au commencement de ce siècle, et Silvestre, qui fut longtemps maître de chapelle de Saint-Sauveur, compositeur et violoniste. Silvestre est l'auteur d'une messe dont il a été rendu compte à la page 129 de ce volume. A ces noms, il convient d'ajouter ceux du baron de Sannes, grand-père du marquis Hippolyte de Saqui-Sannes; le baron est auteur de plusieurs compositions religieuses. L'abbé Bonaud, de Cavaillon, est auteur d'une messe en plain-chant musical fort célèbre dans le pays, qu'on désigne sous le nom de *la Bounaoudo*, comme on dit la Royale (Dumont), la Baptiste (Lulli), la Delassonne, etc., etc. Ce nom de Bonaud désignait toute une famille de chantres; le dernier, M. l'abbé Bonaud (Gaspard), organiste de Cavaillon, est fort populaire dans le pays; cela tiendrait-il à ce que cet ecclésiastique s'est montré un peu trop partisan de la musiquette d'opérette dans l'église? Ne quittons pas Cavaillon, la pâtrie des deux Blaze, des trois Blaze, devrais-je dire (car M. Henri Blaze de Bury a bien le droit d'être nommé pour ses écrits de critique musicale après son père et son grand père), sans avoir mentionné deux professeurs de mérite, Pascal Derrive et Jean-Véran Roux, compositeur, violoniste, chanteur agréable, organiste médiocre, très-fort guitariste, et l'un des plus grands lecteurs de musique que j'aie connus, auxquels il faut joindre l'abbé Eyriès, le chanoine Alliez, M. l'abbé Peytié, supérieur du petit séminaire d'Avignon, M. Avy, avocat, auteur de quelques écrits sur le plain-chant, qui, un des premiers, avec M. l'abbé Pougnet et M. de Linas, a signalé l'existence des Antiphonaires d'Apt, et mon excellent ami

M. Valère-Martin, musicien, poëte, archéologue, de plus membre de l'institut des provinces, etc. M. l'abbé Duclos est, je crois, de Carpentras, ainsi qu'un violoniste nommé Gilles, M. Plantevin et M. Bonaventure Laurens, qui, dans l'article déjà cité de la *Revue* de M. Danjou, nomme un chanoine du chapitre, Boudou, auteur d'un *Beatus vir* en 1742, et un autre chanoine, Papet, auteur d'un *Hæc dies*, vers la même époque. L'Isle a vu naître Léopold Aimon, les Champein, le charmant violoniste Frédéric Giraud (né le 3 juin 1827). M. Elzéar Jouve, M. Dessanne, inventeur d'un instrument nouveau, M. Crest, auteur d'un opéra-comique dont le titre m'est inconnu, sont nés à Apt. Mlle Séguin, que nous avons vue il y a peu d'années au Théâtre-Italien, est d'Avignon, où la famille Fialon, l'organiste Astruc, M. F. Séguin, excellent musicien et organiste, M. Brun, directeur de l'Orphéon, et MM. Dumont et Imbert ont vu le jour. Je ne sais où est né M. Carpentras, un guitariste-compositeur, ni M. Petibon, un habile flûtiste. Du reste, cinq ou six de nos meilleurs violonistes sont du département de Vaucluse, qui, outre MM. Viguier, Dumont et F. Giraud, nous a donné notre admirable Maurin, MM. Briard et Pontet; ce dernier, si je ne me trompe, élève d'un excellent amateur de Pernes, M. de Camaret.

Il me semble aussi que nous devons comprendre au nombre des musiciens du département le célèbre campaniste Fanot, célébré par Castil-Blaze et chanté par Roumanille dans son délicieux poëme de la *Campano mountado.* Roumanille lui-même a droit à une mention personnelle pour ses noëls, publiés à Avignon, chez Aubanel, en 1852, dans le recueil : *Li Noué de Saboly, Peyrol et J. Roumanille, emé dè vers de J. Reboul é quatre dougeno de noué touti flamé noù.* Dans ce recueil, Roumanille figure à la suite de nos vieux maîtres Saboly et Peyrol. L'heureux et hardi restaurateur de notre vieille langue provençale est au premier rang des troubadours d'aujourd'hui avec Mistral, le chantre de *Mireio.*

Dans la note particulière dont j'ai parlé ci-dessus, M. Achard s'écrie : « Toute la rive droite de la Durance est donc essentiellement musicale ! » Sans doute; mais, comme il n'y a pas d'effet sans cause, à quelle cause faut-il faire remonter ce fait si curieux, si ce n'est à cette ancienne école musicale

avignonaise que les papes avaient créée? Resserrée dans les limites du Rhône, de la Durance, du mont Ventoux et du Luberon, la cour romaine y concentra son influence. Aujourd'hui encore, cette influence se fait sentir sur toute la contrée[1].

N° 3

Voir, à la page 258, *la mention d'une dissertation sur l'origine du* Te Deum.

Alors qu'il était supérieur du grand séminaire d'Angoulême, Mgr Cousseau, aujourd'hui évêque de cette ville, publia dans le tome II des *Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest*, 1837, pag. 251 et suivantes, une dissertation sur l'origine du *Te Deum*. Dans cette dissertation, le savant écrivain passe en revue les diverses traditions relatives à l'origine du *Te Deum* et conclut en attribuant à saint Hilaire, évêque de Poitiers, l'honneur de cette grande inspiration.

Dom Guéranger ayant signalé cette dissertation dans son beau livre des *Institutions liturgiques*, et M. T. Nisard en ayant parlé longuement dans la nouvelle édition de D. Jumilhac (pp. 228 et 229), nous croyons devoir donner une analyse du travail du docte prélat.

Les seules opinions qui aient quelque crédit parmi les savants sont celles qui attribuent le *Te Deum* ou à saint Hilaire, ou à saint Ambroise seul, ou bien encore à saint Ambroise et à saint Augustin. Mgr Cousseau s'efforce de montrer que cette hymne n'a pu être composée par ces deux saints docteurs ensemble.

C'est la première question qu'il examine.

L'unique témoignage sur lequel repose cette opinion est une ancienne chronique que l'on fait remonter jusqu'à saint

[1] Aux noms cités plus haut, ajoutez celui de Blanchard, écuyer, chevalier des ordres du Roi et maître de musique de la chapelle de S. M. Comme Fléchier, il s'appelait Esprit et était natif de Pernes. Ajoutez aussi celui de M. Cartier, professeur de violon.

Dace, évêque de Milan, mort en 551 (Bollandistes, 14 janvier), suivant laquelle, aussitôt après le baptême de saint Augustin, saint Ambroise et lui, par une inspiration soudaine de l'Esprit-Saint, auraient entonné ce cantique et l'auraient chanté au grand étonnement de tout le peuple[1].

Sans trop s'attacher à faire ressortir ce qu'il y a d'invraisemblable à ce qu'une hymne toute d'enthousiasme, d'un élan si spontané, et dont le mouvement est évidemment d'un seul jet, soit le produit de deux conceptions différentes, l'auteur de la dissertation a recours à deux arguments pour ébranler l'autorité de la chronique de saint Dace.

En premier lieu, il oppose le silence que gardent, sur un fait aussi extraordinaire, et le prêtre Paulin, historien si bien instruit de toutes les circonstances de la vie de saint Ambroise, et Poscidius, disciple de saint Augustin, qui a écrit sa vie avec tant de soin et d'exactitude, et saint Augustin lui-même qui, dans ses *Confessions,* raconte avec tant de simplicité et de candeur les moindres détails de sa conversion et de son baptême. Il est difficile de concevoir, en effet, qu'un pareil événement, qui eût été universellement connu s'il eût été vrai, n'ait jamais été l'objet même de la plus simple allusion de la part des nombreux écrivains du cinquième siècle qui se sont si complaisamment étendus sur le compte des deux célèbres docteurs, et qu'il en ait été fait pour la première fois mention dans une chronique du sixième siècle. C'est là, sans doute, dit Mgr Cousseau, un terrible préjugé contre la vérité du récit de saint Dace.

En second lieu, il s'élève contre l'existence de la même chronique, et affirme, d'après l'autorité de Muratori, des PP. Menard et Mabillon, de Gavantus et de Merati, qu'elle est postérieure à saint Dace de plus de quatre cents ans, qu'elle contient enfin sur la conversion de saint Augustin

[1] Muratori a inséré cette chronique dans le tome IV de ses *Script. rer. ital.* On y lit ce qui suit : « In quibus fontibus, prout Spiritus sanctus dabat eloqui illis, *Te Deum laudamus* decantantes, cunctis qui aderant audientibus et videntibus simulque mirantibus, id posteris ediderunt, quod ab universa Ecclesia catholica usque hodie tenetur et religiose decantatur. »

des détails contredits par saint Augustin lui-même, et entièrement indignes d'un homme grave et habile, tel qu'était saint Dace[1]. Aussi tous les hommes instruits ont-ils fini par abandonner l'opinion que cette chronique avait accréditée parmi les savants sur l'origine du *Te Deum.*

Deuxième question. — Saint Ambroise ne serait-il pas l'auteur de ce cantique? Le nom d'*Hymnus ambrosianus* donné au *Te Deum* par un grand nombre de manuscrits ne suffirait-il pas pour montrer qu'il est l'ouvrage de ce saint docteur?

Observons ici que saint Benoît, dans sa règle, appelle également *ambrosiennes* toutes les hymnes qu'il prescrit pour chaque heure de l'office divin. Mais les plus habiles interprètes de la règle s'accordent tous à dire qu'on appelait communément de ce nom toutes les hymnes, soit parce qu'elles avaient été composées à l'imitation de celles de saint Ambroise, soit parce qu'il avait contribué plus qu'un autre à en étendre l'usage dans l'église, soit enfin parce qu'elles faisaient partie du rit ambrosien[2]; de même qu'aujourd'hui nous comprenons sous la dénomination de *mélodies grégoriennes* tout ce qui entre dans le corps du *plain-chant.*

Mais si saint Ambroise avait réellement composé le *Te Deum*, concevrait-on que saint Augustin, qui cite souvent les hymnes de ce docteur avec éloges[3], n'en eût jamais dit un mot, lui qui révérait saint Ambroise comme son maître et son père dans la foi? Il y a plus encore, et si l'on ne saurait produire aucun témoignage en faveur de l'opinion qui attribue le *Te Deum* à saint Ambroise, les écrits du même

[1] Dans la préface que Muratori a mise en tête de cette chronique, au tome IV de ses *Script. rer. ital.*, il restitue son véritable titre : *Landulphi Senioris historia.*

[2] Qui Commentaria scripserunt in eadem regula, vocem *Ambrosianum* ita interpretantur, ut eos hymnos, vel quos confecit Ambrosius, vel alios ad imitationem Ambrosianorum compositos designat (Avertiss. des PP. Bénédictins en tête des hymnes de saint Ambroise, au tome III de ses œuvres. — Voir aussi D. Martenne, *Comment. in reg. S. Bened.*, ad c. IX).

[3] *Confess.*, l. IX, c. XII. — *De music.*, l. VI, c. IX. — *De nat. et grat.*, c. LXIII.

saint Augustin et de quelques autres auteurs fournissent un argument bien plus fort. En nous faisant connaître diverses hymnes, qui sont certainement de saint Ambroise, ils nous offrent des objets de comparaison d'un grand intérêt pour la solution de la question présente.

Si l'on fait attention aux éléments qui ont présidé à la formation du chant ambrosien, on remarquera que le principal but de saint Ambroise fut d'assujettir le chant au rhythme poétique, et d'asservir la mélodie à des lois métriques. Or, ajoute Mgr Cousseau, les douze hymnes citées par saint Augustin et les autres autorités[1] sont toutes en vers métriques, d'une coupe et d'une forme régulières.

Rien n'y ressemble à la marche libre, à l'allure indépendante du *Te Deum*[2]. Aussi le savant D. Ceillier, dans son *Histoire des auteurs ecclésiastiques* (t. VII, p. 567), affirme-t-il que ceux qui sont tant soit peu versés dans la critique ne songent plus à attribuer à saint Ambroise ce majestueux cantique.

Troisième question. — Saint Hilaire, évêque de Poitiers, est-il l'auteur du *Te Deum?*

D'abord il est constant que saint Hilaire est auteur d'une liturgie et qu'il a composé des hymnes. Mais ce que l'on cherche vainement en faveur de saint Ambroise, de saint Augustin et de tout autre, à savoir une assertion positive d'un auteur ancien, instruit et grave, on le trouve pour saint Hilaire. Ce témoignage est celui d'Abbon, abbé de Fleury, l'un des hommes qui brillèrent avec le plus d'éclat au milieu des ténèbres du dixième siècle. Il nomme saint Hilaire, évêque de Poitiers, comme l'auteur bien connu du *Te Deum*; il en parle comme d'une chose constante, et qui n'admettait alors aucune discussion. Ayant occasion d'expliquer quelques règles de grammaire, il apporte en exemple un verset de ce cantique, et

[1] Un synode de Rome, en 430, *ap. Baluz, t. I. Conc.*, p. 379. — Cassiodore, Bède, Hincmar, etc., etc...

[2] « Vers sans mètre, sans nombre et sans cadence; tout exprime un enthousiasme nourri au feu de la Divinité. » Ainsi s'exprime Feller dans sa belle analyse du *Te Deum* (*Diction hist. art. S. Ambroise*).

dit : « *In Dei palinodia quam composuit Hilarius, Pictaviensis episcopus, non juxta quorumdam imperitorum errorem* suscepisti, *sed potius* suscepturus *legendum :* Tu ad liberandum suscepturus hominem, etc...[1]. »

Maintenant, si nous comparons le *Te Deum* avec d'autres morceaux dont saint Hilaire est l'auteur avéré, nous serons frappés de la ressemblance et de l'analogie qui existent entre eux. Ainsi que nous venons de le dire, les formes du *Te Deum* ne sont pas les formes régulières de la poésie latine. Ce sont les formes plus hardies, plus dithyrambiques de la poésie hébraïque, de celle de David et d'Isaïe. Or, le chant d'église qui ressemble le plus au *Te Deum*, par le ton, par le mouvement, par les idées, c'est le *Gloria in excelsis*. Eh bien ! le *Gloria* est universellement attribué à saint Hilaire, et Alcuin, si versé dans l'étude des anciens rites, Remi d'Auxerre, Hugues de Saint-Victor et plusieurs autres le citent d'un commun accord comme l'auteur ou plutôt comme l'heureux continuateur du chant commencé par les Anges à la naissance du Sauveur.

Mais un rapport plus frappant encore se fait remarquer entre le *Te Deum* et un passage du livre de la *Trinité* de saint Hilaire (lib. III, n° 7), dans lequel on trouve les idées et pour ainsi dire le plan de l'hymne. Voici ce passage : *An honorem a nobis expostulabat... quem archangeli, et principatus, et potestates... æternis et indefessis in cœlo vocibus laudant : et laudant quia ipse invisibilis Dei imago omnes in se creaverit, sæcula fecerit, cœlum firmaverit, astra distinxerit, terram fundaverit, abyssos demerserit, ipse deinceps homo natus sit, mortem vicerit, portas inferi fugerit, cohæredem sibi plebem acquisiverit, carnem in æternitate, gloriam ex corruptione transtulerit?*

De pareilles idées, s'écrie Mgr Cousseau, si fortement empreintes dans l'esprit du saint Docteur, ont dû passer comme d'elles-mêmes dans une œuvre d'enthousiasme où l'âme ne fait, pour ainsi dire, que répandre ce dont elle est remplie. Il faut faire remarquer encore la force avec laquelle l'auteur

[1] Lettre d'Abbon de Fleury. Mabillon l'a insérée dans le tome IV de ses *Ann. Bened.*, p. 687.

du *Te Deum* insiste sur la divinité de Jésus-Christ : *Venerandum tuum verum et unicum Filium... Tu Patris sempiternus es Filius.* On ne peut s'empêcher de reconnaître là saint Hilaire, dont tous les travaux et tous les écrits n'ont eu pour but que la défense de cette vérité fondamentale contre l'hérésie des Ariens. Ce n'est pas tout : on trouve encore, dans ce magnifique cantique, lieu à de nouveaux et curieux rapprochements. Le poëte, s'adressant au Fils de Dieu, s'écrie : « O Christ, vous êtes le Roi de gloire, vous êtes le Fils éternel du Père; c'est vous qui, voulant entreprendre la délivrance de l'homme, n'avez pas eu horreur du sein d'une Vierge. »

Tu Rex gloriæ, Christe,
Tu Patris sempiternus es Filius.
Tu ad liberandum suscepturus hominem,
Non horruisti Virginis uterum.

L'auteur de la dissertation confronte ces versets avec un second passage du livre de la *Trinité* (2e liv. no 24), et y trouve le même fonds d'idées, les mêmes expressions, et le cachet du même génie, avec cette seule différence que dans le livre de la *Trinité*, où le docteur discute, la pensée et le sentiment sont développés avec plus d'étendue, tandis que dans le Cantique ils sont pour ainsi dire jetés en traits rapides à travers une foule d'autres sentiments et d'autres pensées. « Celui qui est l'image du Dieu invisible, lit-on dans le livre de la *Trinité*, ne s'est point refusé à la honte d'une naissance humaine; il n'a point hésité à passer par la conception, l'enfantement, les cris de l'enfance, le berceau, en un mot, par toutes les ignominies de notre nature... Le Fils unique de Dieu, Dieu lui-même, dont la génération dans le sein de son Père est ineffable, a bien voulu se renfermer dans le sein d'une Vierge et y prendre la forme et les accroissements du corps humain. Que si quelques-uns viennent à penser que tout cela est indigne de Dieu, qu'ils se reconnaissent donc d'autant plus redevables à sa bonté, qu'il a mieux oublié pour eux ce qui convenait à sa majesté. »

Il est essentiel aussi de signaler dans le *Te Deum* des ter-

mes qui appartiennent tout à fait à la langue de saint Hilaire, par exemple les mots *majestas*, *venerari*, répétés chacun deux fois, et le mot *proclamant* [1].

De tout ce qui précède, le docte auteur de la dissertation conclut que c'en est assez, pour assurer à saint Hilaire la gloire d'avoir composé le *Te Deum* [2]. Quant à la circonstance dans laquelle ce cantique aurait été chanté la première fois, ou improvisé, Mgr. Cousseau, tout en avouant qu'il l'ignore absolument, fait une supposition bien faite pour flatter l'amour propre des habitants de Poitiers.

Quoi qu'il en soit, et quelques réserves que l'on puisse faire, il restera toujours de cette discussion, fort habilement soutenue d'ailleurs, qu'elle répand une nouvelle lumière sur un fait controversé jusqu'ici, et qu'elle prouve au moins que le *Te Deum*, ce qui nous suffit entièrement, est d'origine gauloise [3]. C'est là pour nous un assez beau titre, pour que nous prenions la peine de le revendiquer.

Mai 1856.

[1] Voir l'emploi et le sens de ce mot, liv. II *de Trinit.*, n° 27, où il se trouve deux fois; liv. III, n°s 11, 22; in Constant., n°s 7, 17; in Ps. 13, n° 3, etc. — Quant à l'expression *gloria munerari* qui termine le verset *Æterna fac*, l'auteur de la dissertation observe qu'elle est particulière à l'église de Poitiers; effectivement toutes les autres versions que j'ai consultées, *romaines* et *parisiennes*, portent *in gloria numerari*. Cependant Meibomius, qui, dans sa préface des *Antiquæ musicæ auctores septem*, a noté le *Te Deum* suivant les notations grecque et latine, a écrit *gloria munerari*. Je désire que Mgr Cousseau trouve là une confirmation de son opinion, bien que Meibomius appelle le *Te Deum* l'œuvre de saint Ambroise et de saint Augustin.

[2] « Un savant ecclésiastique, qui est assis aujourd'hui sur l'un de nos siéges épiscopaux, a revendiqué pour saint Hilaire la propriété de ce morceau, et, si ses arguments ne sont pas décisifs, ils suffisent *incontestablement* pour donner au grand évêque de Poitiers *un titre au moins égal* à ceux de ses nombreux concurrents (*du Chant ambrosien*, par M. Stéphen Morelot). »

[3] La dissertation montre en effet qu'il paraît pour la première fois dans la Gaule.

N° 4

Pour compléter le compte rendu de la session du congrès, p. 409, nous donnons l'adresse suivante :

ADRESSE

A NOSSEIGNEURS LES ARCHEVÊQUES ET ÉVÊQUES

MONSEIGNEUR,

Dans sa première séance préparatoire, le 25 mai 1860, le Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église s'est spontanément placé sous la bannière de l'Épiscopat, et il a appelé vos bénédictions sur ses travaux.

Que voulait le Congrès par cet acte qui le premier a révélé son existence? Il voulait mettre un moyen d'action, un concours dévoué au service des principes et des doctrines concernant le plain-chant et la musique d'église, de nouveau et récemment promulgués et sanctionnés dans les derniers Conciles provinciaux.

Arrivé au terme de sa session, le Congrès, Monseigneur, veut encore s'adresser à l'Épiscopat, non pas précisément pour lui rendre compte des discussions auxquelles il s'est livré, et des décisions qu'il a prises sur les questions si importantes et si multipliées de son programme, mais pour faire parvenir à Votre Grandeur immédiatement, et en quelque sorte séance tenante, l'expression des vœux qui, réunis ou séparés, nous rallieront toujours dans un sentiment et une pensée unanimes.

Unanimes, Monseigneur! Oui, en ce qui touche le chant dit ecclésiastique, plain-chant, chant grégorien, le Congrès a été unanime pour proclamer ce chant le véritable chant d'église, le chant consacré, traditionnel, le seul qui soit doué d'une vraie efficace sur les âmes, le seul qu'on puisse appe-

ler la *prière chantée*, le seul permanent, le seul universel, le seul populaire, qu'on ne saurait retrancher du culte catholique sans amener une profonde révolution liturgique, et sans priver l'Église d'un de ses plus puissants moyens d'action sur les peuples.

En conséquence, comme il n'est que trop vrai que ce chant est en plusieurs lieux méconnu, défiguré, corrompu par l'ignorance, la légèreté, l'oubli des traditions ecclésiastiques, et ce laisser aller déplorable par suite duquel l'art mondain et profane a peu à peu envahi le sanctuaire et pris la place du chant consacré, le Congrès, Monseigneur, croit devoir vous exprimer humblement les vœux suivants :

1° Que le plain-chant rentre dans le programme des études des grands et petits séminaires, et qu'il soit enseigné par des professeurs *ad hoc*; que cette étude soit obligatoire pour tous les élèves, et qu'il soit adopté dans chaque séminaire un programme de questions relatives à l'histoire, la théorie et la pratique du plain-chant, sur lequel chaque élève devra subir de temps en temps un examen;

2° Que dans les études musicales des séminaires, la préférence soit donnée aux morceaux dont le caractère est éminemment religieux;

3° Que l'on adopte dans les séminaires la méthode qui tiendra mieux compte de la nature du plain-chant, de sa tonalité, de la distinction de ses modes, de sa destination, de son rhythme, de sa mélodie, de son accentuation, de son style. Nous repoussons toute méthode qui reposerait sur l'exécution à notes égales ou de valeur proportionnelle.

En ce qui touche les livres de plain-chant, nous repoussons également l'idée de faire l'application du texte de la liturgie romaine aux chants des liturgies françaises des derniers siècles;

4° Que le plain-chant occupe sa place naturelle dans les cérémonies du culte, et notamment, et surtout, à l'Office paroissial, à la Grand'Messe et aux Vêpres;

5° Le Congrès n'entend pas par l'article précédent condamner la musique véritablement religieuse employée avec discrétion, et suivant les prescriptions ou la tolérance de l'Église exprimées par les Conciles et les règlements de l'au-

torité ecclésiastique ; ce genre de musique rallie les sympathies du Congrès ;

6° Nous demandons qu'il soit formé dans chaque diocèse une Commission liturgique et musicale à laquelle seront soumises les compositions qui devront être exécutées, sans que le maître de chapelle ait le droit de faire chanter ou exécuter, dans son chœur, une musique vocale ou instrumentale qui n'aura pas obtenu l'approbation de ladite Commission ;

7° Que le répertoire musical des communautés religieuses d'hommes et de femmes, des pensionnats, des Écoles des Frères, soit soumis au même contrôle, et qu'il soit également interdit d'appliquer arbitrairement, au mépris de toutes les lois de la convenance, de l'expression, de la prosodie et de l'accentuation, des paroles sacrées à des morceaux de salon ou de théâtre et des cantiques à des chansons profanes ;

8° Qu'il soit nommé dans chaque diocèse un inspecteur du chant et de la musique pour veiller à l'exécution de ces règles ;

9° Qu'il soit interdit à tout organiste d'apporter dans l'église, non-seulement des morceaux appartenant à la musique théâtrale, mais encore des compositions et des improvisations d'un style mondain, sautillant, léger, affectant les tournures, les modulations et les inflexions de la scène lyrique ;

10° En ce qui concerne l'accompagnement du plain-chant, le Congrès, sans se prononcer sur une question qui n'est pas encore jugée, et entre des méthodes qui ont besoin d'être longuement examinées et que l'expérience n'a pas suffisamment justifiées, est d'avis que l'on ne doit pas s'écarter d'une harmonie consonnante, en rapport avec la tonalité ecclésiastique, et que le chant soit, autant que possible, à la partie supérieure et dans un diapason qui réponde à la généralité des voix [1].

[1] *La Maîtrise* du 15 février 1861 contient la note suivante, relative à cet art. 10 :

« Nous croyons, pour mettre fin à toutes les difficultés que cet

Quant à la situation matérielle des maîtres de chapelle et organistes, le Congrès émet le vœu que cette situation soit améliorée ;

11° Enfin, Monseigneur, nous vous confierons un projet à la réalisation duquel Votre Grandeur peut concourir d'une manière au moins indirecte et générale. Le Congrès, dont l'existence est nécessairement bornée aux cinq jours de sa session, se continuera et se perpétuera, nous l'espérons, dans une Société permanente dont les conditions légales seront ultérieurement débattues et fixées, et qui concentrera dans un foyer commun les travaux et les efforts tentés de toutes parts pour le triomphe de la cause à laquelle nous nous sommes voués. Cette Société aurait pour organe une publication périodique où seraient discutées toutes les doctrines et enregistrés tous les faits concernant le plain-chant et la musique d'église.

Tels sont, Monseigneur, les vœux dont nous puisons l'expression dans nos convictions les plus profondes et dans notre âme chrétienne et artiste. Les marques précieuses de bienveillance que l'Épiscopat nous a données nous autorisent à croire que Votre Grandeur accueillera favorablement notre communication, et qu'Elle saura en faire sortir, avec le

article a soulevées, devoir déclarer, au nom de la commission de la rédaction de l'Adresse, que les trois dernières lignes du premier paragraphe se rapportent à une question qui, tout en rentrant dans la question générale de l'accompagnement du plain-chant, en implique néanmoins une autre, qui est celle du plain-chant écrit à plusieurs voix; qu'en conséquence les mots : *et que le chant soit, autant que possible, à la partie supérieure et dans un diapason qui réponde à la généralité des voix,* doivent s'entendre d'un morceau de plain-chant *harmonisé* à plusieurs parties.

« Cette explication sera soumise, s'il y a lieu, au Bureau, afin qu'il en autorise l'insertion dans les pièces du Congrès.

« J. D'O...... »

temps, et dans la mesure convenable, les conséquences qui seront en son pouvoir.

Nous avons l'honneur d'être, avec un profond respect,

Monseigneur,

De Votre Grandeur,

Les très-humbles et très-obéissants serviteurs,

Fait à Paris, en séance, le 30 novembre 1860.

Les membres du bureau :

L'abbé VICTOR PELLETIER, chanoine de l'église d'Orléans, *président ;*

A. DE LA FAGE, F. BENOIST, J. D'ORTIGUE, *vice-présidents ;*

A. RABUTAUX, *secrétaire général ;*

F. CALLA, *trésorier.*

TABLE DES MATIÈRES

CRITIQUE.

LITTÉRATURE ET VARIÉTÉS MUSICALES.

APPENDICE.

ERRATA

Page 42, dernière ligne ; pour se réunir, *lisez* : pour s'unir.
— 52, en tête du sommaire, faire précéder le nom de : M. de Coussemaker *par ces mots : Histoire de l'Harmonie au moyen âge*, par.....
— 94, ligne 30 : ses seules, *lisez* : les seules.
— 99, — 2 : des allocations, *lisez* : des subventions.
— 124, — 21 : prenant le tour, *lisez* : prenant le tout.
- 127, — 8 : du quinzième et du seizième siècle, *lisez* : des quinzième et seizième siècles.
— 147, — 12 : la question qui nous préoccupe, *lisez* : la question qui nous occupe.
— 192, — 14 : *misere*, lisez : *miserere*.
— 201, — 27 : avec celle employée, *lisez* : avec la tonalité employée.
— 270, — 11 : et montre, *lisez* : et elle montre.
— 282, — dernière : que celles, *lisez* : que celle.
— 295, — 11 : fussent, *lisez* : aient été.
— 312, — 14 : en devloppements, *lisez* : en développements.
— 320, — 22 : et d'un *Regina cœli*, *lisez* : et un *Regina cœli*.
— 364, — 4 : Eh bien ! moi, *lisez* : Eh bien ! oui.
— 393, — 15 : il a souffert encore, *retranchez* : encore.

Paris, — Imprimerie de P.-A. Bourdier et Cie, rue Mazarine, 30.





BIBLIOTHÈQUE ACADÉMIQUE.

NOUVELLES PUBLICATIONS.

VARIÉTÉS LITTÉRAIRES, MORALES ET HISTORIQUES

PAR M. S. DE SACY

De l'Académie française.

Troisième édition. — 2 vol. in-12. — 7 francs.

MADAME SWETCHINE,

SA VIE ET SES PENSÉES,

PUBLIÉES

PAR M. LE COMTE DE FALLOUX

De l'Académie française.

Cinquième édition. 2 vol. in-12.—7 fr.

QUESTIONS D'ART ET DE MORALE,

PAR M. V. DE LAPRADE

De l'Académie française.

Nouvelle édition. — 1 vol. in-12. — 3 fr. 50 c.

HISTOIRE DE LA LITTÉRATURE FRANÇAISE

DEPUIS SES ORIGINES JUSQU'A LA RÉVOLUTION

PAR M. GERUZEZ

(*Ouvrage couronné par l'Académie française, grand prix Gobert.*)

Troisième édition. 2 vol. in-12.—7 fr.

LA CONSCIENCE OU LA RÈGLE DES ACTIONS HUMAINES

PAR M. L'ABBÉ BAUTAIN.

Nouvelle édition. 1 vol. in-12.—3 fr. 50 c.

LE RÉALISME ET LA FANTAISIE DANS LA LITTÉRATURE

PAR M. GUSTAVE MERLET.

1 vol. in-12. — 3 fr. 50 c.

Paris.— Imprimé chez Bonaventure et Ducessois, 55, quai des Augustins.

